ANALYSER UN FILM

Du même auteur
(extraits)

Abécédaire des Parapluies de Cherbourg, L'Amandier, coll. « Ciné-Création », 2007.

La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien (avec Jean-Marc Leveratto), Vrin, coll. « Philosophie & cinéma », 2008.

Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma, Armand Colin, hors coll., 2008.

Les Hommes-Objets au cinéma (avec Jean-Marc Leveratto), Armand Colin, coll. « Albums », 2009.

Les Pin-up au cinéma (avec Mélanie Boissonneau), Armand Colin, coll. « Albums », 2010.

Star Wars. Anatomie d'une saga, 2e éd. augmentée, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2010.

Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique (avec Jean-Marc Leveratto), Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2010.

L'Analyse de séquences, 3e éd., Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2011.

Lire les images de cinéma, 2e éd. augmentée (avec Michel Marie), Larousse, coll. « Comprendre et reconnaître », 2012.

Qu'est-ce qu'un bon film ?, 2e éd. remaniée et actualisée, La Dispute, hors coll., 2012.

Grey's Anatomy. Du cœur au care (avec Barbara Laborde), PUF, coll. « Série des séries », 2012.

Laurent JULLIER

ANALYSER UN FILM

De l'émotion à l'interprétation

Champs arts

ISBN : 978-2-0812-4961-5

Introduction

L'expérience audiovisuelle

L'analyse de films n'existe pas. Il n'y a que *des* analyses, et qui plus est des analyses de *certains éléments* dans un film. Le présent livre entend dresser la liste principale de ces éléments, et proposer quelques façons d'en parler. « Analysez-moi ce film ! », cette consigne navrante que reçoivent quelquefois d'infortunés élèves, n'a aucun sens, hors celui de mesurer leurs capacités d'expression.

Il y a des analyses, donc, et un peu partout. Des copies de lycée aux pages des magazines, des blogs aux journaux intimes, le monde fourmille d'analyses de films. Encore ne les voit-on pas toutes. Même si les ciné-clubs, la critique professionnelle, l'université et désormais l'Éducation nationale tout entière se sont emparés d'elle pour en faire un *exercice*, l'analyse de films est partie intégrante de l'*expérience* que nous avons du cinéma. *Tout le monde analyse les films*, quoique tout le monde n'en fasse pas profession ni même ne le rende public.

« J'ai bien aimé. – Oui, ça n'était pas trop mal. »

Combien de fois a-t-on entendu ou prononcé ces déclarations lapidaires après le mot « fin » ? Énoncées pour donner notre sentiment, elles n'en constituent pas moins la synthèse embryonnaire d'une série d'analyses privées menées tout au long du film. L'analyse, disait André Gide, est un besoin de l'esprit qui naît du sentiment de la complexité. Or les films sont des objets complexes. Même le petit film d'action le plus attendu

combine des centaines de plans pour raconter de façon elliptique une histoire qui n'existe que si nous y mettons du nôtre. Et il arrive rarement que nous restions devant l'écran incurieux de tout, y compris de savoir si le héros réussira ou non à s'en tirer la tête haute. Bien plus souvent, nous analysons ce qui arrive aux personnages, au sens où nous analysons ce qu'ils pensent, estimons quelles chances ils ont de parvenir à leurs fins, et tendons à évaluer la justesse éthique de leur comportement. Être triste pour Charlot en constatant que Georgia ne tient pas sa promesse de passer la Saint-Sylvestre avec lui dans *La Ruée vers l'or*[1], se demander comment le lieutenant McClane va réussir à désamorcer toutes les bombes que son ennemi de *Die Hard III* sème dans Manhattan, c'est mener cette analyse privée, essentielle à la fois au plaisir du film et à sa compréhension.

Écoutons le sociologue Jean-Marc Leveratto se remémorer ce que signifiait aller au cinéma dans les années 1960 :

> C'était un plaisir qu'il fallait prendre au sérieux, tout comme le spectacle sportif, car le cultiver permettait de l'augmenter et de mieux en comprendre les règles et la technique. Il était l'occasion de débattre, en même temps que des choses du cinéma, des choses de la vie, d'exprimer son opinion personnelle sur des questions importantes, le travail, la justice, la sexualité… À travers ces échanges, le cinéma contribuait à élargir et enrichir le cercle de nos relations[2].

Rien n'a changé. Installons-nous au comptoir d'un café, le matin, pour écouter les clients parler du film de

1. La filmographie en fin d'ouvrage donne le titre original, l'année, et le réalisateur de tous les films cités.
2. J.-M. Leveratto, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, La Dispute, 2010, p. 9.

la veille (ou de l'épisode de la série télé, car c'est de ce côté qu'il y a eu du changement) :

« Quel salaud, ce type. J'étais bien content qu'il se fasse descendre à la fin. — J'ai pas pu m'empêcher de pleurer. — Qu'est-ce qu'elle joue bien, nom d'un chien ! »

On voit bien ici vers quels genres de pratiques discursives l'analyse privée est tournée :

– la construction des personnages sur le modèle des personnes réelles ; on commente leur comportement comme on discuterait de la conduite d'un voisin ou d'une personnalité décrite par les médias ;

– l'autobiographie corporelle ; on décrit l'*effet* du film sur soi. Comme le dit Leveratto, le spectateur de cinéma se sert de son corps pour mesurer la valeur artistique de l'œuvre qu'il expérimente et qu'il expertise durant sa projection ;

– l'expression de l'attachement à certains artistes ; soit qu'un mystérieux coup de foudre nous lie à ce que nous les imaginons être sur la foi de ce qu'ils montrent d'eux, soit que nous concevions quelque admiration pour leur professionnalisme.

Or les manuels d'analyse rechignent à parler de ces questions, sans doute trop liées à la sociabilité et à la vie quotidienne. Ils traitent brillamment de choses qui intéressent *aussi* le spectateur ordinaire, comme l'analyse des figures de style, la décomposition des éléments de l'expression, les bases de la narratologie cinématographique, le vocabulaire technique, la formation des grands courants historiques et la patte des grands maîtres. Mais ce que nous *faisons avec* le film, et que rend bien l'expression italienne *fare il spettatore* (« faire le spectateur » comme on exerce une profession), leur est en grande partie étranger ; comment nous nous en servons pour réfléchir à ce qui nous est cher, comment il nous traverse, comment il nous change, ils le laissent de côté au profit

du *texte filmique*. Si vraiment Émile Durkheim, fondant la sociologie, avait raison de limiter à quatre les valeurs personnelles dignes d'être étudiées – le bon, le beau, le vrai, l'utile –, force est de constater que la tradition de l'analyse de films en laisse la moitié de côté ; elle privilégie le beau et le vrai, au détriment du bon et de l'utile.

Il n'est pas question, ici, de passer sous silence les points que les autres livres mettent à l'honneur – la technique, le style, la narration… –, mais simplement d'essayer toujours d'en parler en gardant à l'esprit que leur étude doit servir à la description de ce qui se passe lorsque nous regardons un film et que nous l'analysons à la volée pour en tirer du plaisir en jouant avec les éléments qu'il nous donne à saisir et à éprouver. Le but de cet ouvrage est donc de faire ressembler l'analyse publique des films – celle qu'on mène au grand jour en noircissant une copie d'examen, en écrivant un article ou en s'exprimant sur un blog – à l'analyse privée.

Les êtres humains ont certes des raisons fort différentes de regarder des films – il en est même qui n'en regardent jamais. Certains d'entre nous considèrent le cinéma comme une mise entre crochets de la vie quotidienne, sans conséquences sur son cours. D'autres, en revanche, en attendent des conseils pratiques, des modèles, sinon une matrice d'intelligibilité du monde, selon la formule que Lévi-Strauss réservait aux grands mythes. Certains affectent de distinguer dans les images et les sons des figures esthétiques autonomes. D'autres encore, sensibles à la condition grégaire de l'espèce humaine, viennent y rencontrer des amis virtuels, personnages, acteurs, réalisateurs ou scénaristes, leur sachant gré d'avoir formulé de façon claire ce qu'ils ressentaient sans parvenir à le nommer, ou bien d'avoir fixé sur pellicule, comme on pose la main sur l'épaule de quelqu'un, une tranche de vie dont le souvenir reste douloureux (il

est consolant de savoir qu'on n'a pas été le seul à faire une expérience désagréable). D'autres personnes, enfin, prennent les films comme des vies possibles qu'ils n'auront pas, hélas ou heureusement, l'occasion de mener.

Il n'y a donc pas qu'*une* façon de comprendre un film donné, encore moins d'y réagir : n'est pas si rare la situation insolite qui consiste à entendre rire une partie de la salle alors que le film nous laisse de marbre, et inversement. Les spectateurs *résistent* à ce qui tombe de l'écran et des haut-parleurs, ils *braconnent* à l'intérieur des données, selon la formule de Michel de Certeau : on ne sait jamais trop ce qu'ils bricolent en leur for intérieur tandis que la projection suit son cours. Et quand il s'agit d'interpréter le film, de parler par exemple de sa couleur politique ou de sa misogynie, les avis abondent et s'opposent. Cependant, comme on le verra plus loin, il ne faut pas confondre l'analyse avec l'interprétation : l'analyse offre davantage de *lieux communs* au sens premier du terme, c'est-à-dire ici davantage de façons communes d'expérimenter un film et de s'y retrouver comme on se retrouve autour d'un bon feu. Lieu commun ne veut pas dire non plus comportement obligatoire et prévisible – au coin du feu, on apporte ses propres soucis et ses propres désirs. N'oublions pas que le cinéma appartient, en tant qu'invention, à la famille des jouets optiques, c'est-à-dire des objets faits pour (se) raconter des histoires en les manipulant, non à la famille des moyens de communication. Le film, par conséquent, n'est pas un message textuel envoyé par un auteur à un public qui le décode, mais une expérience qui sollicite toutes nos facultés : sensorielles (il y a des films qui *font de l'effet*), cognitives (il faut bien les comprendre) et imaginatives (ils nous transportent presque tous ailleurs et

continuent à alimenter nos rêveries bien après qu'on les a vus).

Réchauffons un peu le champ des études cinématographiques ; ce qui compte, c'est de comprendre pourquoi j'ai eu les yeux mouillés devant telle scène et comment il se fait que je ne suis plus tout à fait le même depuis que j'ai vu tel film, dont le souvenir de l'héroïne cohabite désormais en moi avec celui de personnes que j'ai côtoyées pour de bon. Comme dit Stanley Cavell dans l'introduction d'*À la recherche du bonheur*, un livre de philosophie consacré aux comédies hollywoodiennes, « s'intéresser à un objet, c'est s'intéresser à l'expérience que l'on a de l'objet ». Un demi-siècle plus tôt, John Dewey avait déjà consacré un livre à cette façon toute pragmatique d'appréhender notre rapport aux œuvres : *L'Art comme expérience*… Pour résumer le programme du livre, donc : analyser un film, c'est tenter de *comprendre comment il peut être expérimenté*.

De l'égalité parmi les œuvres

Un tel programme engendre plusieurs changements au regard des habitudes du champ des études cinématographiques. Non contente d'être centrée sur le texte au lieu de l'expérience, la tradition française de l'analyse de films porte à mobiliser de grandes œuvres, de grandes figures héroïsées de réalisateurs, et de grandes figures de pensée volontiers empruntées à la philosophie. Elle vise à dégager des singularités, privilégie la novation stylistique, et se méfie des péripéties de l'histoire. Le vertige des analogies et de la libre association y est monnaie courante, telle figure du film « renvoyant » à ceci ou cela, ou tel geste artistique à quelque abstraction qui va plus loin en

hauteur ou en profondeur que la « surface de l'écran ». Enfin, elle tend à produire une hiérarchie des lectures, où certains regards sur les films valent mieux que d'autres. On s'efforcera ici, non pas d'aller systématiquement à rebours, même si la tentation est forte, mais de se montrer plus souple. Il n'y aura pas uniquement de grands films ou de grands réalisateurs, et de préférence on en restera empiriquement à ce qui tombe de l'écran et des haut-parleurs.

Il suffit souvent de regarder un film avec indulgence et intérêt pour avoir quelque chose d'intéressant à dire sur lui. Cependant, tout se passe comme pour les badauds qui s'agglutinent devant une vitrine parce que d'autres s'y pressent déjà : ce sont souvent les mêmes films et les mêmes réalisateurs qui reviennent dans les sphères académique et médiatique. Sans doute ces objets-là dispensent-ils un grand profit symbolique, mais peut-être pas au point d'ôter l'envie d'aller lécher d'autres vitrines. Un peu plus d'attention à des films prétendument mineurs ne fait pas de mal. J'ai donc analysé ici tout ce qui me tombait sous la main, « grands films » adoubés par l'institution cinéphilique et « petits films » aimés de spectateurs privés du pouvoir de se faire entendre. J'aurais pu mixer davantage encore, car l'objet des discussions ordinaires mentionnées plus haut n'est plus désormais le film comme je l'écris par souci de simplicité, mais l'œuvre narrative audiovisuelle, qui englobe films, téléfilms, clips et surtout épisodes de séries télé.

La distinction entre grandes et petites œuvres est une construction culturelle soumise à des variations socio-historiques, fondée surtout sur la capacité des personnes à transformer leur jugement de goût en jugement de valeur institutionnalisé. Des milliers de nouveaux films sortent en effet chaque année de par le monde, et s'inscrivent qu'ils le veuillent ou non à deux courses,

l'une au profit immédiat et l'autre à la postérité. La plupart échouent. Il est difficile de candidater à nouveau : la moitié des producteurs et des réalisateurs américains ne font qu'un long-métrage dans leur vie [1]. Certains gagnent sur un tableau seulement ; ils engendrent du profit, c'est-à-dire qu'ils plaisent au public sur le moment, puis sombrent dans l'oubli. Dans les années cinquante, en France, par exemple, les films qui affichaient Fernandel en vedette ont déplacé des dizaines de millions de spectateurs. Mais ni l'université ni la critique n'ont entretenu ce succès, ni même les générations de spectateurs qui se sont succédé. Il n'y a presque plus personne pour regarder *Coiffeur pour dames* ni pour en parler sérieusement, alors qu'au box-office de 1952 il connaissait un succès fracassant.

Or l'analyse est indépendante du jugement de goût et du jugement de valeur : on n'a pas besoin d'aimer un film pour l'analyser. Tous les films naissent égaux face au droit d'être observés avec bienveillance et attention, les obscurs comme les bien nés, les « faciles d'accès » comme les « difficiles ». On peut analyser n'importe quelle œuvre audiovisuelle, de *Citizen Kane* au dernier spot publicitaire pour les yaourts maigres.

Si cette idée n'a rien d'évident en France, les manuels d'analyse anglo-saxons l'avalisent communément. À la première page d'un livre de poche pour étudiants de première année aussi connu que *Film Studies*, on lit :

> C'est l'attitude de l'étudiant, en dernier ressort, qui justifie l'analyse du film et non la nature ni la popularité du film. Si l'étudiant prend son travail au sérieux, analyser *Jurassic*

1. V. Alexander, *Sociology of the Arts. Exploring Fine and Popular Forms*, Oxford, Blackwell, 2003, p. 154.

Park II devient aussi important et légitime qu'étudier *Hamlet* de Shakespeare ou *Les Ambassadeurs* de Holbein [1].

Cela ne signifie pas que tous les films sont aussi faciles à analyser les uns que les autres. Il y en a qui semblent *faits pour*. S'approcher d'eux suffit pour distinguer les pièces du puzzle qui en constitue à la fois la structure et la surface. Tout s'emboîte parfaitement ; c'est un bonheur de gourmand lâché dans la confiserie en dehors des heures d'ouverture. Il y en a qui sont *faits contre*. S'approcher d'eux ne suffit pas. Ce sont par exemple des films d'avant-garde, qui favorisent la contemplation esthétique et l'inscription de leur démarche au sein de l'histoire de l'art. Ou bien des films d'exploitation remplis de sexe et de violence, qui favorisent une réception à l'estomac. Il y en a enfin qui sont *faits à côté*. Ils n'ont pas été conçus dans cet esprit combinatoire, mais on peut les investir sans trop de mal, ils se laisseront faire. Quel qu'en soit le type, il suffit de bien choisir ses outils de travail, et c'est le but de ce livre que d'en donner quelques-uns.

Il faut aussi savoir rester à sa place. En matière d'analyse de films, en effet, gare au complexe de supériorité. Dans le monde de la cinéphilie, il est fréquent de voir des films grand public écartés au motif qu'ils se contenteraient d'appliquer des recettes. Ils font pourtant courir les foules du monde entier. Il me semble que l'analyse devrait pour ceux-là *en priorité* nous aider à comprendre la réaction de ces foules, au lieu d'en appeler sempiternellement à ces idées fausses que sont la puissance du marketing ou l'effet-mouton. Par ailleurs, le pouvoir d'attraction qu'exercent certaines images de fiction à l'échelle de l'espèce humaine est sans commune mesure

1. W. Buckland, *Film Studies*, Londres, McGraw-Hill, 2008, p. 1.

avec les moulinets dérisoires des analystes qui les méprisent. Aucune analyse minutieuse des films de la franchise *Harry Potter*, par exemple, n'est disponible sur le marché des idées ; la cinéphilie les expédie en général en quelques lignes comme il sied à des produits manufacturés et sans âme. Pourtant, il faut aller les voir un samedi soir dans une grande salle, s'asseoir au premier rang, et au beau milieu de la projection se retourner et apercevoir dans la pénombre des centaines de visages bouche bée, pour mesurer cette différence d'échelle.

On rencontre aussi – c'est une autre forme du complexe de supériorité – des analystes prêts à croire que l'attention soutenue qu'ils ont portée à tel film, et l'ingéniosité avec laquelle ils ont fait de lui le symptôme ou le jalon de quelque idée de haute volée, a autant d'importance que le film lui-même. « Que serait Chaplin sans les textes d'André Bazin ? » se demande Antoine de Baecque dans son livre sur la cinéphilie parisienne. Eh bien, Chaplin serait toujours Chaplin, et la plus grande partie des habitants de la planète n'a jamais entendu parler des textes d'André Bazin. Chaque fois que quelqu'un regarde pour la première fois *La Ruée vers l'or*, nonobstant la glose écrite pour faire de Chaplin un génie et du film la métaphore de ceci ou de cela, la magie a de fortes chances d'opérer, même un tout petit peu – ne serait-ce qu'au point seulement de se sentir *triste pour Charlot* quand il espère encore voir entrer Georgia.

Prenons garde, bien sûr, à ne pas basculer en sens inverse. En matière d'analyse de films, gare aussi au complexe d'infériorité. À quoi bon, finirait-on facilement par se dire, se mêler d'expliquer avec lourdeur ce que le premier spectateur venu a tout de suite saisi ? Tout le monde aime mieux croire que juger, disait Sénèque : on a l'air fin, à brandir force analyses. Ne seraient-elles pas une manière d'essayer de grappiller un peu de l'aura des

cinéastes, de ceux qui *créent* les films et qui reçoivent de l'amour et de la gratitude en échange ? Nombre d'entre elles s'échinent d'ailleurs à reconstruire ce que le « grand homme » (c'est toujours un grand *homme*) a « voulu dire » – mauvaise idée, dont on ne trouvera l'application nulle part dans ce livre. Analyser un film ne consiste pas à prendre en sens inverse le chemin qui va de la tête de l'artiste au produit fini qui apparaît sur l'écran. Si, en analysant, nous tombons juste, tant mieux. Mais pourquoi diable en faire une condition *sine qua non*, quand la genèse des films consiste en un tourbillon d'intuitions informulées et de conflits créateurs entre les personnes ? Le programme fixé plus haut, décrire l'*expérience* du film, est plus modeste mais tout aussi estimable. Car si un film sans personne pour le réaliser est difficilement imaginable, un film sans personne pour le regarder en donnant du sens aux données qui le composent l'est tout autant. « Il faut être deux pour danser le tango », confie Frank Sinatra à Rita Hayworth dans *La Blonde ou la Rousse*, et sans partenaire pour donner chair à ses fantômes, un film n'est qu'un moyen sophistiqué d'éclairer la pièce où il est projeté.

Ce sont des activités différentes ; laissons donc les complexes de côté. En outre, l'analyse de films a parfois des retombées qui dépassent la satisfaction personnelle de « retrouver le temps perdu » qu'on a passé devant un écran, notamment quand on la pratique à grande échelle, sur de multiples objets : il lui arrive de mettre le doigt sur des figures expressives, des manières de regarder et des interrogations caractéristiques de certaines époques et de certains groupes humains.

Analyser ou interpréter les films ?

Du point de vue de la science, l'analyse appartient à la grande famille des représentations, qui sont à

l'objet réel qu'elles représentent ce que les ambassadeurs sont à leur pays d'origine ou les députés à leurs électeurs. On leur accorde notre confiance sans excès d'illusion. Dans le cas du cinéma, ces représentations consistent essentiellement à ajouter aux images et aux sons du film un discours verbal – une traduction en mots, un commentaire, etc. Lorsque cet ajout a l'ambition d'être une analyse, il s'appuie sur l'appréciation et la description, avec pour horizon organisateur la possibilité d'une interprétation.

– L'*appréciation* naît de l'expérience du film. Elle prend sa source dans cette analyse-minute informulée que tout le monde mène aux simples fins de comprendre le film et d'en tirer du plaisir ou des renseignements. Pourquoi faut-il la considérer comme un préalable obligatoire à notre entreprise ? Parce que tout film, comme on l'a dit, résulte d'une collaboration entre les personnes qui le créent matériellement et celles qui le regardent en le faisant exister comme œuvre. Puisqu'il est impossible, donc, de s'extraire totalement de l'objet analysé, autant en profiter pour tirer parti de ce qu'il nous a fait. Avoir trouvé beau un passage, avoir été remué esthétiquement (quoi que l'on place sous cette étiquette soumise elle aussi à de constants débats), aide beaucoup à comprendre la mécanique du récit au moment de la démonter pour l'analyser. Certains théoriciens contesteraient certes la place de l'appréciation dans le triangle, tantôt parce qu'ils la rangent avec l'interprétation (« interprétation évaluative »), tantôt parce qu'ils la réduisent au seul jugement de goût, dont l'immédiateté n'a rien à voir avec l'analyse ni avec l'interprétation. Mais nous laisserons de côté leurs arguments, qui nous éloigneraient de l'objet de ce livre.

– La *description* a pour mission de dresser une carte, laquelle respecte certaines propriétés de son modèle, mais

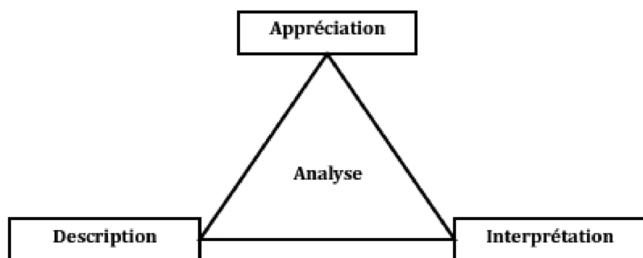


Figure 1. L'analyse et ses trois démons. Analyser un film c'est se trouver au centre d'un triangle dont les pôles jouent tantôt les aimants tantôt les repoussoirs. Si j'écris :
– « Le somptueux travelling avant du plan 14 m'a bouleversé », c'est une appréciation.
– « Un travelling avant court au long du plan 14 », c'est une description.
– « Le travelling avant du plan 14 vise possiblement à nous faire ressentir le désir qui pousse le héros vers l'héroïne et en préfigure la réalisation ultérieure », c'est une analyse.
– « Le plan 14 exemplifie la domination masculine, soulignant l'activité du héros face à une héroïne paralysée », c'est une interprétation.
La séparation entre ces quatre attitudes est cependant loin d'avoir autant de netteté. Des milliers d'universitaires ferraillent depuis des décennies, sinon des siècles en ce qui concerne la littérature, pour avoir le dernier mot sur ce que serait une description pure, une interprétation pure, etc., si tant est que de telles choses puissent exister et que l'idée de pureté possède quelque intérêt. Les quatre exemples ci-dessus ne prétendent donc donner au lecteur qu'une prudente indication sur ce qui est susceptible de séparer ces différentes pratiques.

pas toutes. Une carte de géographie, par exemple, ne reconduit pas la taille des objets mais reste fidèle aux rapports de distance qu'ils entretiennent entre eux. Elle n'a d'intérêt, aussi, que dans une situation donnée : un touriste ne lui demandera pas les mêmes informations qu'un chercheur d'or. La remarque vaut pour le cinéma : essayer de décrire complètement un film confine à la

folie. Autant copier le DVD, ce serait plus rapide. C'est pourquoi la description se pratique plus couramment avec un projet d'analyse en tête. En théorie, elle n'invente rien : elle en reste à ce que David Bordwell appelle l'effet-*Parrain*, c'est-à-dire ce stade minimal où le film nous fait, par ses images et ses sons, des propositions qu'on ne peut pas refuser. Mais sa pratique permet d'accéder à des détails qu'une perception ordinaire interdit de capter : « exactement comme un amateur de vin peut identifier les petites variations d'une bouteille à l'autre, le connaisseur est sensible aux petites différences, surtout celles qui font toute la différence [1] ».

– L'*analyse*, plat de résistance de ces pages, se pratique à propos de quantité d'objets : les policiers, les médecins y ont recours, quand ils cherchent à comprendre ce qui s'est passé. On n'analyse pourtant pas un film, en général, mais, comme il l'a été dit dès les premières lignes, quelque chose dans un film. Policiers, médecins et cinéphiles partent avec un projet qui leur permettra de ne pas se noyer dans la masse des données qui s'offrent à eux et de choisir les outils adéquats à leur recherche.

La suite de ce livre décline les principales façons de concevoir un tel projet. Le chapitre I, centré sur l'histoire que le film nous raconte, propose à l'analyste de s'intéresser à la narration et au contenu : le mécanisme de l'histoire, la façon d'en raconter les péripéties en jouant avec nos émotions, l'ambition réaliste et les implications éthiques et idéologiques de cette histoire. Le chapitre II, centré sur le récit audiovisuel, le conduit du côté de la technique et du dispositif cinématographiques : le

1. W. Buckland, *Film Studies*, *op. cit.*, p. 4 (allusion à une réplique célèbre de *Madame porte la culotte*).

régime audiovisuel, la direction de spectateur, le rythme du récit et les liens intimes qui se créent entre nous et les responsables de la fabrication du film.

– L'*interprétation*, au sein des sciences dures, s'appelle une théorie ; elle permet de prédire ce qui va se passer. En matière de films, et dans les sciences humaines en général, difficile de placer la barre aussi haut : on se contente donc de *rétrodictions*. Elles consistent ici à donner après coup, tranquillement, un principe de compréhension de l'arrangement des données audiovisuelles. L'interprétation partage avec l'appréciation un privilège dont la description et l'analyse sont privées, celui de toujours tomber juste. Comme le dit Janet Staiger, la « mauvaise lecture » (*misreading*) d'un texte de loi ou d'une consigne se conçoit, mais pas la mauvaise lecture d'un film. Si j'ai eu telle réaction en le voyant, si je pense avoir vu un navet et si je soutiens contre vents et marées qu'il véhicule telle idée épouvantable, eh bien, c'est mon droit. Ce droit est surtout valable, donc, si par « lecture » on entend critique ou interprétation. Il est bon, ici, de savoir quelles sont les grandes familles de théories interprétatives du cinéma lorsqu'on se livre à une analyse – cela facilite le tri des données que d'avoir une idée derrière la tête – et le chapitre III y sera consacré. Après quelques remarques sur la notion de théorie du cinéma, quinze films seront interprétés en fonction d'une théorie différente pour chacun.

Parvenu à ce stade, l'analyste se trouve en mesure d'enrichir l'expérience qu'il a eue sur le moment, découvrant peut-être dans le film quelque chose d'important qui lui avait sur le moment échappé. Il est mieux armé, aussi, pour voir jusqu'où peut être universalisée cette expérience.

LES RESUMES

À la fin de chaque section importante, un cartouche résume les principales opérations à effectuer ou les pistes à suivre, à destination des analystes pressés, moins investis dans la recherche cinéphilique des causes de leur plaisir que dans la réussite à un examen. L'ensemble de ces résumés constitue la « trousse de secours » de l'analyse de films, reprise en conclusion p. 406 avec des conseils d'utilisation. Bien entendu, cette trousse n'a pas prétention à valoir dans l'absolu ; elle est conçue comme une aide aux analystes en panne radicale d'inspiration, non comme l'inventaire complet de toutes les questions auxquelles il faudrait répondre pour avoir une chance de produire une bonne analyse. Ainsi que l'écrivent à juste titre Jacques Aumont et Michel Marie, « il n'existe pas de méthode universelle pour analyser des films ».

1

L'ANALYSE DE L'HISTOIRE

La plupart des fictions racontent des histoires. Et au premier chef, tous les films à succès organisent en récit narratif les faits qu'ils présentent, de préférence en y impliquant des personnages humains ou anthropomorphes. Ce n'est pas un hasard si, dans les conversations de tous les jours et sur les forums de discussion d'Internet, le charme de l'histoire et les actions des personnages arrivent souvent en tête des sujets abordés, avant même le discours cinéphilique sur les réalisateurs, la technique ou les acteurs. Peut-être même ce point est-il le plus important, du moins chez les non-professionnels de la fabrication ou du commentaire des films. Comme le dit James M. Cain, « à l'extérieur de Hollywood, tout ce qui les intéresse – les secrétaires, enfin les gens, quoi – *c'est l'histoire* [1] ». Impossible, dans ces conditions, de se dispenser de donner des outils susceptibles d'aider à étudier ce que racontent les films. Ce sera la tâche de ce chapitre, articulé par la distinction entre les péripéties et leur médiation, et l'attention à la crédibilité des représentations et aux connotations qu'elles véhiculent.

« Je ne sais pas non plus comment il faut vivre. On ne me l'a pas enseigné », dit un personnage d'*Alice dans*

1. Citation mise en exergue par D. Bordwell dans son livre *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 19.

les villes. En mettant en scène des êtres humains crédibles, les arts narratifs ne disent pas comment il *faut* vivre, mais comment on *peut* vivre. Le cinéma mobilise nos sens pour nous montrer *ce que cela fait* – de monter à cheval, de voler, d'embrasser, etc. Quand l'action est accessible au commun des mortels, les gestes en sont possibles de chaque côté de l'écran : voilà pourquoi Buster reproduit consciencieusement la façon d'embrasser des héros de celluloïd qu'il admire dans *Sherlock Jr* (1924), ou le jeune héros de *E. T. l'Extra-terrestre* (1982) reproduit avec une fille de sa classe, sans même en avoir conscience, la façon qu'a John Wayne d'attraper Maureen O'Hara par le bras dans *L'Homme tranquille*. « Si deux enfants qui jouent ont tellement tendance à s'imiter, c'est qu'ils apprennent à co-constituer le monde par une action partagée [1] » : ainsi la mimétique induite par les films participe-t-elle de cet apprentissage, même à l'âge adulte. Certes, le cinéma ne dit pas tout : c'est pourquoi Buster, toujours dans *Sherlock Jr*, se gratte pensivement la tête après que le traditionnel plan du baiser fougueux terminé par un fondu au noir a laissé place à une scène où les amoureux doivent désormais s'occuper de leurs deux petits jumeaux. Mais si Nietzsche a raison de dire qu'on ne devient adulte qu'en retrouvant le sérieux que l'on mettait, enfant, à jouer, il y a plutôt de quoi se réjouir.

Incomplète ou non, la connaissance par les films transite par le personnage. C'est à travers Peter Parker que l'on imagine *ce que cela fait* de passer d'un gratte-ciel à l'autre suspendu à un fil. Là réside la différence entre une projection de *Spider-Man* et un tour sur les montagnes russes (même si les personnes qui n'aiment pas les

---

1. A. Berthoz, *Le Sens du mouvement*, Odile Jacob, 1997.

superproductions hollywoodiennes affirment qu'il n'y en a aucune) : sur le manège, pas besoin d'être accompagné d'un ami imaginaire. Jacques Bouveresse parle ainsi de « l'intérêt souvent passionné que nous portons à la personne et à la vie des personnages de fiction, à leurs désirs et à leurs émotions, aux problèmes et aux conflits éthiques avec lesquels ils sont aux prises, à ce qui fait de leurs existences des réussites ou, au contraire, des échecs plus ou moins lamentables »… pour déplorer tout aussitôt que la théorie littéraire ne s'intéresse guère à cette dimension pratique des romans [1]. On pourrait facilement en dire autant dans le cas du cinéma. Dans un souci toujours plus grand d'autonomisation des champs disciplinaires, en effet, les théories de la littérature et du cinéma ont fini par privilégier dans les romans et dans les films la part réflexive, c'est-à-dire par les voir comme des « expérimentations d'une certaine sorte sur le langage » (verbal ou cinématographique). « La critique moderne a mis l'accent sur la *texture du récit*, qu'elle juge d'autant plus intéressante qu'elle s'approche de la densité poétique. L'histoire a été dédaignée – son absence est d'ailleurs ce qui caractérise l'art de haute volée, et sa présence ce qui caractérise l'art de masse. Voilà pourquoi, au cours de notre scolarité, nous avons appris que *lire pour l'histoire* était une activité des plus basses [2]. »

Et pourtant, comme l'écrit Hemingway dans sa préface à *Paris est une fête*, une histoire réussie est une histoire qui nous laisse le sentiment, en refermant le livre, d'avoir vécu ce qui arrive au héros, les souvenirs de la

1. J. Bouveresse, « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », *Éthique, littérature, vie humaine*, dir. S. Laugier, PUF, 2006, p. 99.
2. P. Brooks, *Reading for the plot. Design and intention in narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 4.

fiction se mélangeant plus tard à nos propres expériences pour nous donner un certain regard à poser sur les choses de la vie, et pas seulement pour nous permettre de situer dans l'histoire de l'art l'œuvre dont nous venons de prendre connaissance. Car le regard qu'on acquiert, à vivre par l'intermédiaire de la fiction plus d'*aventures de la personnalité* (Martha Nussbaum) qu'on n'aura jamais le temps d'en vivre pour de vrai, s'exerce indifféremment sur les fictions et le quotidien. Henry James ne dit pas autre chose dans sa préface à *La Coupe d'or*, quand il ambitionne de nous faire rencontrer des « personnages capables de lire les vies et les textes sans en appauvrir la valeur ».

Il était une fois

L'importance accordée à ce que les films racontent n'a rien d'étonnant : comme l'avaient remarqué les anciens Grecs en faisant des Muses les filles de Mnémosyne (la déesse de la mémoire), et comme l'a montré depuis la psychologie cognitive, la narration est une forme courante de mise en ordre des informations importantes en prévision de leur stockage et de leur transmission. Et non seulement de mise en ordre mais aussi de philosophie pratique – Nussbaum soutient que certains romans décrivent mieux les problèmes de philosophie de l'éthique que bien des traités savants, car « une description intelligente de nos vies morales exige les compétences et les techniques du conteur [1] ». Voilà pourquoi,

1. M. C. Nussbaum, *La Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature* (1990), trad. de S. Chavel, Éd. du Cerf, 2010, p. 216.

aussi, tous les films qui font courir les foules racontent une histoire.

Dominos et coups de dés

L'histoire que racontent ces films à succès est toujours structurée par des relations de cause à effet. On ne saurait s'en étonner. Dès l'instant où, bébé, nous explorons notre environnement, c'est en effet la causalité que nous utilisons pour comprendre ce qui s'y est passé, imaginer ce qui va arriver, et attribuer des responsabilités. Dire qu'un événement se produit à cause d'un autre, c'est déjà avoir l'impression rassurante que l'univers n'est pas une indéchiffrable mosaïque d'absurdités. Si je déclare : « *Je suis allé acheter du pain* (péripétie A), et *le journal aussi* (péripétie B)… », mon histoire est tissée de liens faibles et mon auditoire s'en désintéressera. Si je dis, maintenant : « *Je suis allé acheter du pain mais comme il y avait un monde fou je suis revenu avec le journal…* », il y a du mieux. Entre l'achat du pain et celui du journal s'est glissé un connecteur qui a transformé la consécution (A puis B) en conséquence (B car A). Ça, c'est une histoire ; on voit déjà se dessiner le caractère du personnage, on a déjà une idée de la tête qu'il fait en revenant chez lui. Ou disons une histoire « à l'ancienne », puisqu'il est des histoires « modernes » qui se passent de connecteurs de ce genre, et pour tout dire les ont en horreur.

Il faut en effet préciser que cette grande affaire de la narrativité des choses et des textes, à l'université, est un terrain miné. Les théoriciens ferraillent depuis des siècles pour savoir si la causalité est indispensable au récit, et si une histoire sans causalité, où les héros n'arrêtent pas d'aller acheter du pain et le journal sans la moindre raison pour le faire dans cet ordre-là (ni d'ailleurs la moindre raison d'aller acheter quoi que ce soit), mérite

ou non d'être appelée un récit. On n'entrera pas dans le détail de leurs épuisantes discussions. Le point de vue adopté sera simple : il y a des films dont les histoires reposent beaucoup sur la causalité (à commencer par tous les succès populaires), et d'autres dont les récits s'en passent.

Les premiers sont construits selon la *théorie des dominos* ou bien l'*effet boule de neige*. On en sort quelque peu déterministe, convaincu que « qui vole un œuf vole un bœuf » et que « les petits ruisseaux font les grandes rivières », bref qu'on peut tout mettre en chaînes causales et que *ce n'est pas par hasard* si les choses sont arrivées de cette façon-là. C'est que nous l'avons mérité. Si Ève n'avait pas croqué la pomme, nous n'en serions pas là. Si Charles Foster Kane avait continué de faire de la luge et si les araignées radioactives étaient sagement restées dans leur bocal le jour où Peter Parker visitait le labo avec sa classe, il ne se serait rien passé qui vaille de faire un film. Les récits de cette famille-là fonctionnent comme les grands systèmes religieux et politiques, ce sont des *machines téliques* (de *telos* = but) qui reviennent à expliquer pourquoi les personnes occupent telle place dans la société. Des machines à trouver « des réponses rationnellement satisfaisantes à la question de l'origine de la discordance du mérite et de la destinée [1] », si tant est que nous considérions presque tous mériter mieux que ce qui nous arrive.

Il est cependant très rare qu'un film remonte vraiment jusqu'à la cause première, parce qu'à reculer on trouve toujours un domino pour pousser celui qui vient de tomber, et on arrive rapidement au big bang. De même,

1. M. Weber, *Sociologie des religions* [1920], trad. de J.-P. Grossein, Gallimard, Paris, 1996, p. 343.

il est très rare de trouver des films entièrement gouvernés par la causalité, même parmi les classiques de l'Âge d'or de Hollywood.



Cultiver la causalité : *Robin des Bois*

Dans *Les Aventures de Robin des Bois* (1938), les grandes lignes de l'intrigue relèvent d'une stricte causalité [*Nota* : le signe > signifie « par conséquent »] :

Les infidèles (dixit le carton d'ouverture) occupent la Terre sainte > le roi Richard part en croisade pour les déloger > il est capturé au retour par les Autrichiens > son frère Jean y voit l'occasion de se montrer sous son vrai jour > Robin prend le maquis pour payer la rançon que demandent les Autrichiens en échange de la libération de Richard > Richard revient > Jean est exilé.

De même la victoire finale des bons contre les méchants est-elle l'aboutissement d'une chaîne :

Much a faim > il braconne > il est sauvé de la corde par Robin > il rejoint la bande de Robin > il participe au coup de force de Sherwood > il y rencontre Bess, la dame de compagnie de Marianne > il commence une liaison avec elle > il visite régulièrement le château de Nottingham > il apprend que Richard est revenu et que Jean a envoyé le chevalier Dickon pour le tuer > Much tue Dickon > Richard peut désormais rencontrer Robin.

Ce qui n'entraîne cependant pas l'interdiction de prendre des libertés avec la théorie des dominos :

– c'est *par hasard* que Robin rencontre Much au début du film, et aussi par hasard qu'il tombe sur Richard plus tard ;

– on ignore pourquoi Richard est capturé, puis subitement relâché, par les Autrichiens (Robin lui-même a l'air de penser que les trois cent mille marks de la rançon n'ont pas encore été réunis).



Inversement, il y a des films qui jettent le doute sur les relations causales. Entre le hasard et la nécessité ils ont choisi le premier. Ils ne sont pas construits selon la théorie des dominos, ni même l'effet-papillon (la petite cause qui finit, pour des raisons compliquées, par avoir de grands effets). Ils préfèrent la « théorie du cygne noir » : tout peut arriver, même ce à quoi on n'avait absolument pas pensé (un cygne noir alors qu'on n'en connaissait que des blancs). Le cinéma moderne, grand pourvoyeur de *récits atéliques*, montre ainsi des événements qui *surviennent*, ordonnés par le hasard, au lieu de s'enchaîner. Voir, par exemple, l'ouverture de *Ma nuit chez Maud*, d'Éric Rohmer :

> Je ne dirai pas tout dans cette histoire. D'ailleurs il n'y a pas d'histoire, mais une série, un choix d'événements très quelconques, de hasards, de coïncidences, comme il en arrive toujours plus ou moins dans la vie, et qui n'ont d'autre sens que celui qu'il m'a plu de leur donner.

C'est en cela que le journal télévisé, chaque soir, est presque un petit film moderne à lui tout seul : les événements s'y succèdent « sans transition », comme le lance ingénument le présentateur, juxtaposés dans une énumération hétéroclite faisant naître un sentiment de fatalisme ou d'absurdité – et non plus celui d'une fantaisie subjective comme dans *Ma nuit chez Maud*.



Cultiver l'acausalité : *Le Désert rouge*

Ce film de Michelangelo Antonioni (1964) est centré sur son héroïne, Giuliana, interprétée par Monica Vitti. Fondamentalement mal dans sa peau, Giuliana ne trouve aucun réconfort auprès de son mari ingénieur et de son fils, tous deux soudés par leur fascination pour le progrès technique et incapables de la com-



Figure 2. Une composition visuelle qui revient très souvent dans le film : Giuliana contemplant un monde *flou* au propre et au figuré. Une longue séquence *dans le brouillard* fonctionne de la même façon – imager les « yeux mouillés ».

prendre. Et nous ? Pour la comprendre, il faudrait que le film nous donne la *cause* de son trouble. Mais cette cause est diffuse, et nous échappe quand on croit la tenir, tout comme elle échappe à l'héroïne elle-même. Est-elle autodestructrice ? Nous apprenons, au cours du film, qu'elle a tenté de se suicider – son entourage a pris l'événement pour un accident de voiture. Mais ce danger semble passé. S'ennuie-t-elle ? « Oui, toujours. Non, quelquefois. » Elle songe vaguement à ouvrir une boutique pour vendre quelque chose, mais vendre quoi ? Le film la montre très souvent en train de contempler le paysage, cependant « la terre ne l'intéresse plus » et elle ne peut « pas regarder la mer très longtemps car elle bouge sans cesse ». « Mes yeux sont mouillés. Que dois-je faire de mes yeux ? Regarder quoi ? »

De nombreux dialogues mettent en scène Corrado (Richard Harris) qui, recherchant des causes précises au comportement de Giuliana (il est ingénieur, lui aussi), se heurte chaque fois à une fin de non-recevoir :

« Giuliana, qu'est-il arrivé ?

— Rien. »

Plus tard :

« Aide-moi, lui dit-elle, j'ai peur.

— De quoi as-tu peur ?

— Des rues, des usines, des couleurs, des gens… De tout ! »

Il y a peut-être quelque chose de contagieux dans la vision du monde de Giuliana, car Corrado lui-même, à un moment, laisse tomber :

« Parfois je me demande si tout le mal qu'on se donne en vaut la peine ? N'est-ce pas absurde ? »

Mais son « sens de la réalité » balaie bien vite ses doutes, puisqu'il prend l'initiative d'une relation sexuelle avec Giuliana – laquelle n'en tire visiblement pas la même satisfaction que lui.

« J'ai tout fait pour réintégrer la réalité, comme ils disaient à la clinique. J'ai même réussi à être une épouse infidèle. »

L'aventure, en effet, n'éclaire ni ne modifie la situation, et le film se termine comme il a commencé, Giuliana toujours « mal dans le monde ».



L'impulsion narrative

Que le domino 1 fasse tomber le domino 2, bien sûr, c'est logique, mais comment se fait-il que le domino 1 tombe ? C'est *la* question-clé de la plupart des récits, à tel point que les scénaristes hollywoodiens lui ont trouvé un nom, les « 5 W ». *Who*, *What*, *Where*, *When*, *Why* (qui, quoi, où, quand, pourquoi). Ce qui le fait tomber, c'est un déséquilibre, et les « 5 W » visent à en connaître la raison. Le récit, donc, c'est d'abord le déséquilibre. Dans un monde stable, pas de récit possible.

De nombreux « grands récits » travaillent certes à contrebalancer cette perspective d'inconstance et d'intranquillité : cela va des proverbes (« Paris sera toujours Paris ») aux cosmogonies religieuses (le paradis, la

vie éternelle). Mais en dehors d'eux, il faut se rendre à l'évidence, c'est le règne de la labilité et du déséquilibre. Qui dit déséquilibre suppose déjà trois éléments sur la balance : un premier sur le plateau de gauche, un deuxième sur le plateau de droite, et un troisième, qui peut être une force et non un objet, qui appuie sur un des deux plateaux, causant le déséquilibre, à supposer que les deux plateaux supportent des charges égales.

De gentils Hobbits, par exemple, vivent en paix dans la Conté – c'est-à-dire qu'ils y expérimentent un équilibre écologique entre leur mode de vie, plateau de gauche, et leur environnement, plateau de droite – et puis un magicien arrive avec une mission pénible à accomplir. Fin de l'équilibre (*Le Seigneur des anneaux*). Ou bien voici un couple qui vit en harmonie, la fille à gauche, le garçon à droite ; survient une autre fille, tentatrice (*L'Aurore*, de Murnau). Quelquefois le récit consiste en un effort pour retrouver l'équilibre de départ, effort qui est couronné de succès dans certains cas, comme ceux du *Seigneur des anneaux* et de *L'Aurore*. D'autres fois, au contraire, il montre qu'on ne peut pas rétablir l'équilibre initial – on ne peut pas retrouver la douceur provinciale balayée par le mode de vie trépidant des grandes villes (*La Splendeur des Amberson*), ni retrouver chez le fils les inclinations du père (*Celui par qui le scandale arrive*), ni tout simplement retrouver ses vingt ans (*Le Plaisir*).

Mais il y a bien d'autres moteurs que le désir de retrouver l'équilibre initial. Vue de loin, l'existence des êtres humains revient à agir ou à être agi :

– agir suppose en premier lieu d'essayer de survivre (satisfaire nos besoins naturels tout en échappant aux prédateurs), et en second lieu de faire un peu mieux que survivre, c'est-à-dire d'améliorer, en suivant ou non les lois et les conventions qui le structurent, la place qu'on occupe dans le champ social qui est le nôtre ;

– être agi revient à céder à des pressions qui sont quelquefois verticales (des forces extérieures, environnementales, surhumaines, s'abattent alors sans qu'on puisse rien y faire, comme dans le cas du mélodrame), d'autres fois horizontales (des interactions sociales, cette fois, engendrent des inégalités, de la non-réciprocité, etc.), ou qui viennent « de l'intérieur » (autoengendrement du déséquilibre : mal de vivre, désirs inassouvis, etc.).

Les films à succès de l'histoire du cinéma, en ce sens, racontent des histoires de *négociations* entre ces sources de déséquilibre narratif. À l'issue de ces négociations, le personnage a des *raisons d'agir*, et l'histoire est lancée. Pour simplifier, et pour prendre une distance quasi éthologique sans pour autant tomber dans le béhaviorisme quelque peu simplificateur qui se déploie dans *Mon oncle d'Amérique* (Resnais, 1980), posons trois familles fondamentales de raisons d'agir, donc trois matrices narratives : *chercher*, *fuir*, *suivre*. Quoiqu'il n'y ait rien d'automatique en la matière, ces trois familles favorisent certains choix stylistiques et certaines connotations idéologiques.

Chercher. Être un prédateur ou un explorateur. Quête, enquête, expédition. L'impulsion vient de l'intérieur. Elle peut relever des besoins de base – j'ai faim (*Le Voleur de bicyclette*) ; j'ai sommeil (*After Hours*), j'ai envie d'avoir des relations sexuelles (*Someone Like You*) ; je cherche un endroit pour consommer mon mariage (*I Was a Male War Bride*) ou pour élever ma progéniture (*Away We Go*). Ou de besoins plus cognitifs : c'est la quête personnelle, existentielle, religieuse, identitaire ou épistémologique. Les deux grandes sagas qui arrivent en tête au box-office universel, *Harry Potter* et *Star Wars*, sont en grande partie des quêtes personnelles : Harry, Luke et Anakin cherchent à savoir qui ils sont vraiment et qui étaient vraiment leurs parents. *Citizen Kane*, le

film le plus acclamé de tous les temps, est une quête cognitive du point de vue du journaliste, qui cherche à savoir ce que désigne « Rosebud », le dernier mot prononcé par Kane. Il existe même des quêtes de quêtes et des désirs de désirs, comme quand le héros de *Manhattan* récapitule, un jour où il est las de tout, les choses qui valent de continuer à vivre.



Sourires d'une nuit d'été :
le rééquilibrage selon Bergman

Dans cette comédie renoirienne qu'il tourna en 1955, Ingmar Bergman raconte un moment de la vie de quatre femmes. Au début, elles forment chacune de leur côté quatre couples mal assortis. Le déséquilibre vient de l'intérieur, même si c'est par confrontation avec le monde extérieur que les intéressées le constatent : Henrik est bien trop sérieux pour Petra, Fredrik trop vieux pour Anne, et Carl-Magnus à la fois trop jaloux pour sa maîtresse Désirée et trop volage aux yeux de son épouse Charlotte.

La situation devient intenable, et comme le montre le tableau ci-dessous, tout le monde va se décaler d'un rang pour arriver à un équilibre stable.

Héroïne	Partenaire au début du film	Partenaire à la fin du film
Petra	Henrik	Frid
Anne	Fredrik	Henrik
Désirée	Carl-Magnus	Fredrik
Charlotte	Carl-Magnus	Carl-Magnus

Ce rééquilibrage dépend au moins autant du hasard que de la volonté des quatre héroïnes. Toute la mécanique du décalage d'un rang ne se met en effet en branle qu'à cause

du passage de la tournée de Désirée (elle est actrice de théâtre) dans la ville où vit son ancien amant Fredrik. C'est en se revoyant l'un l'autre qu'ils comprennent combien leur situation actuelle est déséquilibrée. À partir de là, Désirée se retrousse les manches, congédie Carl-Magnus, et le reste suit – Petra, par exemple, peut « faire venir » Frid dans le récit en acceptant ses avances.



Se défendre. Être une proie ou subir. Résistance, fuite, affrontement involontaire. Cette fois le moteur vient de l'extérieur. Quelque chose *tombe* sur le héros. Au sens propre éventuellement : un pot de fleurs (*Sept ans de réflexion*), une bouteille de Coca-Cola (*Les dieux sont tombés sur la tête*), un réacteur d'avion (*Donnie Darko*). Il ne demandait rien à personne, et crac, voilà qu'on l'accuse d'un meurtre qu'il n'a pas commis (*La Mort aux trousses*). Voilà que la guerre contrecarre ses projets (*Autant en emporte le vent*), ou la maladie (*Love Story*) ou les Indiens (*La Prisonnière du désert*), ou les gangsters (*Certains l'aiment chaud*). Voilà des forces surhumaines qui menacent de le balayer comme un fétu : le feu (*La Tour infernale*), le froid (*Le Jour d'après*), les Martiens (*La Guerre des mondes*), les fourmis (*Quand la marabunta gronde*)…

Dans son expression la plus simple, ce scénario suppose un héros qui aspire seulement à rester en vie (*The Road*). Il a donné lieu à un sous-genre dans le monde des jeux vidéo, le *survival horror* (par exemple, *Resident Evil*), et on parle parfois au cinéma de *survivals* pour des films où il faut avant tout se tirer des griffes d'ennemis menaçants, comme *The Descent*.

Sans craindre pour sa vie, on craint quelquefois pour sa position dans l'espace social, menacée par le grand capitalisme (*Vous avez un message*), ou son intégrité sexuelle, menacée par une voisine entreprenante (*Yes

Man). Il arrive aussi que le sentiment amoureux, qui alimente tant de scénarios, soit considéré comme une force extérieure, sur le modèle de la maladie qui s'attrape par virus interposé :

« Je ne peux pas faire autrement », dit l'héroïne de *Bright Star* (Jane Campion, 2009) qui se consume d'amour pour son beau poète tuberculeux tout en sachant bien que *si elle le pouvait* elle jetterait son dévolu sur quelqu'un d'autre (non seulement il n'a pas assez d'argent pour l'épouser, mais la maladie lui laisse peu de temps à vivre). « Si seulement je ne t'aimais pas ! » se lamente dans la même veine le héros de *Tant qu'il y aura des hommes*. « Je n'ai jamais été aussi malheureux que depuis le jour où je t'ai rencontrée ! »



Un match Tess *vs* Scarlett

Pour comprendre ce qui sépare agir et subir quand on les utilise comme moteurs scénaristiques, comparons deux films épiques à costumes, centrés sur leur héroïne : *Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939) et *Tess* (Roman Polanski, 1976). L'une agit, l'autre subit, et nos attentes s'en trouvent changées. Scarlett O'Hara est tout entière tendue vers la réalisation de son désir ; chaque fois qu'elle échoue, tenace, elle insiste ou change d'objet. Mais elle court toujours après quelque chose ou quelqu'un. C'est une quête permanente, présentée comme telle. En revanche, Tess n'exprime aucun désir irrépressible. Pendant les premières minutes du film elle aspire seulement à ce qu'on la laisse tranquille, et ensuite, les catastrophes tombant sur elle les unes après les autres, elle veut mourir mais sa religion ne lui permet pas d'accélérer les choses. Une demi-heure avant la fin elle devient folle, et par conséquent n'est plus en mesure d'exprimer ce qu'elle veut. Au lieu d'une quête on a donc ici un « film de survie », et au lieu d'une mise en récit une collection

d'événements reliés à un centre narratif : les avanies pleuvent sur Tess, mais elles ne sont pas reliées les unes aux autres par une logique aussi causale que la rage d'y arriver qui anime Scarlett – le trajet de Tess ressemble plutôt à celui d'une bille dans un billard électrique.

On comprend bien que les choses *arrivent* à Tess sans qu'elle s'en sente responsable, par le biais du rapport qu'elle entretient avec sa propre beauté : elle refuse de se regarder dans les miroirs, et une nuit palpe son visage avec désespoir, comme si les formes de son nez et de sa bouche étaient des facteurs qui attirent sur elle le mauvais œil. Tess représente l'antithèse du héros américain « humain par sa volonté » tel que le définit Adam, le personnage du père de famille dans *À l'est d'Eden* : « Un être humain a le choix. C'est ce qui fait de lui un être humain. »



Suivre. Obéir. Mission, commandement, contrat, agenda, défi, pari. À nouveau le moteur vient de l'extérieur, mais contrairement au cas précédent le héros a une prise sur lui. C'est parce qu'il s'est engagé – dans l'armée, dans les ordres, dans un pari fou, dans un voyage organisé, etc. –, ou qu'il est né dans une société hiérarchisée, qu'il se retrouve avec une tâche à accomplir. « Les ordres sont les ordres », « la loi est la loi », « le fils doit obéir à son père », etc. Devoirs moraux, civiques, familiaux, religieux (les « Dix Commandements » l'annoncent en titre) fournissent toutes sortes de scripts à suivre.



Quand la réussite de la mission constitue l'accomplissement :
The Reader (Stephen Daldry, 2008)

Hanna est jugée en cour d'assises parce qu'elle a laissé périr vingt-deux ans plus tôt, dans une église dévastée par un bombardement, les prisonnières dont elle avait la charge du temps qu'elle était gardienne chez les SS. Il leur

suffisait, à elle et à ses cinq collègues, d'ouvrir les portes pour laisser les détenues échapper aux poutres en feu qui s'écrasaient, mais malgré les hurlements elles n'en ont rien fait. « Six Allemandes ont bouclé trois cents juives dans une église en feu, qu'est-ce qu'il y a à comprendre ? » grince un étudiant en droit qui assiste au procès, écœuré par l'horreur du drame.

« Pourquoi n'avez-vous pas ouvert les portes ? demande le président.

— C'est évident, répond Hanna [Kate Winslet]. Nous ne pouvions pas.

— Vous ne *pouviez* pas ?

— Nous étions les gardes. Et notre boulot était de garder les prisonnières. Pas de laisser échapper ces femmes.

— Je vois. Si elles s'étaient échappées vous auriez été blâmées, sans doute accusées. Peut-être même exécutées.

— Non ! Si on avait ouvert les portes, on aurait été en plein chaos. Comment aurait-on pu restaurer l'ordre ? [...] C'était notre devoir. On était responsables de ces femmes ! »

Dans ce dialogue, les mots sont soigneusement choisis. Hanna fait son *boulot*, c'est quelque chose de banal, un métier comme un autre, avec ses règles. Dans l'église, les détenues de confession juive sont des *prisonnières*, mais dans le monde hypothétique où on les aurait laissées sortir elles auraient été des *femmes*. On peut laisser une prisonnière brûler vive (c'est une fonction dans un système), pas une femme (c'est un être-comme-moi). Tout ce vocabulaire souligne la supériorité du système sur l'individu, de la morale sur l'éthique, de la logique instrumentale sur le « sens ordinaire de la justice ». Le procès qui a lieu vingt-deux ans après l'écroulement du système en question ne peut que pointer – c'est le rôle de l'étudiant en droit écœuré – la puissance de l'aveuglement collectif et de la solidarité dans la soumission à la règle.



	Box-office ajusté 01/2010	AFI 2007	Sight & Sound 2002	Critiques français 2008	IMDb 01/2010
1	*Autant en emporte le vent*	*Citizen Kane*	*Citizen Kane*	*Citizen Kane*	*Les Évadés*
2	*La Guerre des étoiles*	*Casablanca*	*Vertigo*	*La Nuit du chasseur*	*Le Parrain*
3	*La Mélodie du bonheur*	*Le Parrain*	*La Règle du jeu*	*La Règle du jeu*	*Le Parrain II*
4	*E. T. l'Extra-terrestre*	*Autant en emporte le vent*	*Le Parrain I et II*	*L'Aurore*	*Le Bon, la brute et le truand*
5	*Les Dix Comman-dements*	*Lawrence d'Arabie*	*Voyage à Tokyo*	*L'Atalante*	*Pulp Fiction*
6	*Titanic*	*Le Magicien d'Oz*	*2001 : L'Odyssée de l'espace*	*M le Maudit*	*La Liste de Schindler*
7	*Les Dents de la mer*	*Le Lauréat*	*Le Cuirassé Potemkine*	*Chantons sous la pluie*	*Douze Hommes en colère*
8	*Le Docteur Jivago*	*Sur les quais*	*L'Aurore*	*Vertigo*	*Vol au-dessus d'un nid de coucou*
9	*L'Exorciste*	*La Liste de Schindler*	*Huit et demi*	*Les Enfants du paradis*	*The Dark Knight*
10	*Blanche-Neige et les sept nains*	*Chantons sous la pluie*	*Chantons sous la pluie*	*La Prison-nière du désert*	*L'Empire contre-attaque*

Figure 3. Quête et logique causale dans les « grands films » en février 2010. Les cinq classements de gauche à droite : le box-office mondial ajusté à l'inflation ; le classement de l'American Film Institute ; celui du mensuel britannique *Sight & Sound* ; la « cinémathèque idéale » publiée par les *Cahiers du cinéma* et établie par 78 critiques et personnalités français choisis selon de mystérieux critères « à l'initiative de Claude-Jean Philippe et avec le soutien de la Mairie de Paris » ; enfin le vote des usagers de l'Internet Movie Database.

Vérifions la validité de ce qui a été dit jusqu'ici en matière de ressorts de l'histoire. Au lieu de choisir les exemples, ce qui fait toujours douter de la bonne foi de l'auteur, déléguons la tâche à la communauté des spectateurs. Regardons simplement le haut des listes des films les plus aimés ou les plus acclamés de tous les temps.

A priori la juxtaposition de ces cinq classements hiérarchiques de la totalité des films sortis – classements qui n'ont pas grand-chose en commun, ni par le nombre de votants, ni par les critères implicites, ni par les résultats – a tout l'air d'un empilement de parapluies et de machines à coudre.

En réalité, ces échelles (qui vont jusqu'à 100, même si des raisons d'espace impliquent de s'arrêter à 10), illustrent les tendances fortes des histoires, telles qu'on les a mentionnées plus haut. À trois exceptions près, provenant d'ailleurs de professionnels de la critique (*L'Atalante*, *2001* et *Huit et demi*), tous les films élus reposent sur des enchaînements d'événements organisés par la causalité, dont le moteur est fourni par le comportement des personnages. Encore *L'Atalante*, *2001* et *Huit et demi* ne sont-ils pas des juxtapositions sans queue ni tête d'épisodes disparates, mais des mises en chaînes reliées autour d'un centre (la péniche, les mystérieux monolithes noirs, Guido le cinéaste mal dans sa peau).

La plupart de leurs personnages courent après quelque chose. Kane veut voir triompher sa cantatrice chérie (*Citizen Kane*), Don Corleone entend d'abord subvenir aux besoins de sa famille (*Le Parrain II*), les *Douze Hommes en colère* sont à la recherche de la vérité à propos de l'affaire de meurtre qu'ils ont à juger, Ben espère que la compagnie des femmes apportera une réponse à la question existentielle qui le torture (*Le Lauréat*), et beaucoup d'entre eux convoitent quelqu'un dont ils pensent

qu'il leur apportera le bonheur (*La Mélodie du bonheur*, *La Règle du jeu*, *Les Enfants du paradis*…). Quelques-uns y parviennent, d'autres non. Le héros des *Évadés* (Frank Darabont, 1994) finit par obtenir justice, Dorothy par retourner chez elle (*Le Magicien d'Oz*), Ethan par retrouver Debbie (*La Prisonnière du désert*), et Don Lockwood par avoir la gloire *et* la fille (*Chantons sous la pluie*). De même le vilain requin est-il chassé (*Les Dents de la mer*) et le diable aussi (*L'Exorciste*)… Mais Ben s'aperçoit que la compagnie des femmes n'est pas suffisante pour extirper de son cœur l'« obscurité sa vieille amie », le Dr Jivago meurt avant d'avoir retrouvé Lara, Octave gâche sa vie à croire qu'il est possible d'échapper à la bien nommée règle du jeu, et Kane ne réussit pas à faire aimer sa cantatrice ni à être heureux (quand on a eu une enfance gâchée comme la sienne, il est inutile d'insister).

Quelquefois ils n'ont pas demandé à se lancer dans cette quête. Mais les prédateurs et les calamités s'abattent sur eux (les Indiens dans *La Prisonnière du désert*, le cyclone dans *Le Magicien d'Oz*, la femme fatale dans *L'Aurore*, le cinéma sonore dans *Chantons sous la pluie*, le gang d'en face dans *Le Parrain*…), avec leur cortège de transactions inégales et de vols, synonymes d'injustice, donc de déséquilibre. Bien souvent, en effet, ce qui arrive aux protagonistes *n'est pas juste* : c'est une honte que le médecin du bord refuse de reconnaître que la viande servie aux matelots grouille d'asticots (*Le Cuirassé Potemkine*), que Jack reste enchaîné alors que le bateau coule (*Titanic*), que le gentil Andy se fasse tabasser (*Les Évadés*) ou qu'on lobotomise McMurphy simplement parce qu'il est un peu turbulent (*Vol au-dessus d'un nid de coucou*). Sans parler évidemment de l'injustice absolue : la déportation vers les camps de la mort (*La Liste de Schindler*).

Les personnages et leur caractère

Les films *ne peuvent pas* se passer de figures humaines, hors les habituelles exceptions expérimentales. Pas de film à succès, même tout petit, sans personnages humains. On me dira : et *La Marche de l'empereur*, par exemple ? Il est bien entendu que ce documentaire est anthropomorphisé à outrance, et qu'à travers ce « courage des oiseaux qui chantent dans le vent glacé » on parle *mezza voce* des couples humains qui se forment pour se séparer peu de temps après, et dont le mâle est loin d'avoir le comportement héroïque de son homologue pingouin.

> Il n'y a pas que les séquences à effets spéciaux dans un film. D'ailleurs pour qu'elles fonctionnent, sur un film de deux heures, il faut que vous expliquiez pendant 60 à 70 minutes qui sont ces gens et pourquoi on devrait s'intéresser à eux.

Ainsi parle Roland Emmerich, réputé l'un des metteurs en scène hollywoodiens actuels les moins intéressés par la « psychologie des personnages » et le plus vendu aux feux d'artifice numériques sur fond d'histoires idiotes [1]. Il y a des personnages dans les films, même les plus balourds des blockbusters, parce qu'on en *fait* quelque chose : ils servent à mener les expériences de pensée signalées en introduction de ce livre, qui nous permettent de connaître sans trop de risques d'autres situations que celles auxquelles notre quotidien nous confronte, ou d'autres réactions à celles que nous vivons.

Mais comment analyser ces précieux personnages ? Gare à la psychologie de café du Commerce…

---

1. Propos rapportés par Bordwell, *The Way Hollywood Tells It…*, *op. cit.*, p. 104.

Depuis vingt ans s'est formé dans le champ psychologique un consensus autour de la façon de présenter les traits de caractère (voir le tableau ci-contre). Cependant, la facilité avec laquelle on colle ce genre d'étiquettes sur des personnages est inversement proportionnelle à ce qu'on en tire d'intéressant pour l'analyse. Appelons cela l'« effet Sept Nains ». Dans l'histoire de Blanche-Neige, on le sait, les nains apparaissent tout entiers définis par un de leurs traits de caractère, et semblent non seulement s'en accommoder mais s'évertuer à mériter leur nom : Atchoum éternue, Timide bredouille, Prof pontifie, etc. Ils sont un peu l'illustration vivante de l'assertion du logicien John Langshaw Austin selon laquelle « dire c'est faire » : on se doute qu'ils ont reçu leur nom à cause d'habitudes qu'ils ont pu avoir à un moment donné, mais que ce nom a fini par les y enfermer. Exactement comme lorsqu'on dit à quelqu'un « Dis donc, tu as mauvaise mine aujourd'hui », la remarque ayant pour effet immédiat de tirer ses traits et de cerner ses yeux.

Plus intéressante du point de vue de l'analyse, quoique très banale, est l'application au récit du concept d'*unité des contraires* dont Héraclite pensait qu'il soutenait le monde. C'est la fatigue qui rend le repos agréable, disait Héraclite, et, partant, ce sont les larmes de Laurel qui font passer Hardy pour un maladroit cruel, et les méchancetés du Truand et de la Brute qui font passer le Bon pour bon. Sans leurs comparses, Hardy apparaîtrait comme un garçon équilibré, et le Bon comme une crapule. C'est ce que certains théoriciens anglo-saxons du récit appellent la « roue du mérite » (*wheel of virtue*). Chaque diamètre tracé sur la roue connecte deux caractères opposés, selon un système déjà rodé dans la vraie vie : on est moins « timide » ou « ordonné » dans l'absolu qu'en regard de quelqu'un de notre entourage qui, lui, va être catalogué à l'inverse comme « extraverti » ou

	+	–
Rapport à la publicité de soi	Bavard, exubérant	Réservé, introverti
Rapport à autrui	Gentil, altruiste	Désagréable, froid
Rapport à l'ordre	Consciencieux, ordonné	Insouciant, brouillon
Stabilité émotionnelle	Stable, contrôlé	Instable, nerveux
Rapport au changement	Ouvert, imaginatif	Borné, conformiste

Figure 4. Le Five Factors Model (FFM) distingue cinq grands traits de la personnalité sous forme d'axes d'opposition. Un héros-type, pour généraliser abusivement, possède quatre traits situés dans la colonne « + » et un dans la colonne « – » ; un méchant-type affiche la répartition inverse.

« brouillon ». Le phénomène est très fréquent chez les frères (ou les sœurs) dont les parents encouragent rapidement la moindre velléité de différence dans le caractère, comme pour justifier le fait d'avoir engendré deux enfants de même sexe et minimiser ainsi l'impression de s'être répété (« elle est très calme, ce n'est pas comme sa sœur ! »). Les contes en regorgent : Grincheux s'oppose à Joyeux, Simplet à Prof, et surtout Blanche-Neige à sa belle-mère : jeune, modeste, bonne et franche du collier, la première s'habille de couleurs vives ; vieille, vaniteuse, méchante et la duplicité au fond du cœur, la seconde se promène en noir (absence de couleur).



L'unité des contraires : Batman et le Joker

The Dark Knight **(Christopher Nolan, 2008) montre un Joker qui s'amuse de l'existence de**

la roue du mérite, comme un personnage brechtien qui prendrait conscience à voix haute de l'existence d'un narrateur démiurgique au-dessus de lui :

« [Le Joker, s'adressant à Batman] Tu ne me tueras pas, à cause du sens très déplacé que tu as de la responsabilité individuelle. Et moi je ne te tuerai pas, parce que tu me fais trop rire. Je crois que toi et moi nous sommes voués à faire ça pour l'éternité.

— [Batman] Mais pourquoi *veux-tu* me tuer, alors ?

— [Le Joker, éclatant de rire] Je ne veux pas te tuer, voyons ! Qu'est-ce que je deviendrais sans toi ? Retourner me farcir des dealers de la Mafia, très peu pour moi. Non, non, non. Tu… tu me *complètes.* »

Dans le *Batman* de Tim Burton, seize ans plus tôt, chacun accusait déjà l'autre de l'avoir fabriqué – Joker donnait naissance à Batman en tuant ses parents, puis Batman au Joker en le poussant dans une cuve d'acide. Il suffit d'être deux pour construire une « roue du mérite », et de nombreuses comédies romantiques et drames passionnels fonctionnent sur le modèle du couple schopenhauerien, où l'un des partenaires a le défaut (–) qui correspond à la qualité (+) de l'autre, et inversement. « Où va notre couple ? » se demande parfois l'un d'eux, nous rappelant que la roue du mérite fonctionne narrativement comme un pédalier de bicyclette : quand un pied est en haut, l'autre est en bas ; quand un pied est devant, l'autre est derrière. C'est le couple ainsi formé, au sens mécanique du terme (« deux forces égales, parallèles et de direction opposée, agissant en sens inverse aux extrémités d'un levier »), qui permet au cycliste d'avancer. Le Joker affuble d'ailleurs parfois son partenaire de surnoms domestiques (« Batsy » dans le *Batman* de Burton, « Batounet » dans la série animée *Batman* de 1992-1995), reconnaissant ouvertement, même si c'est pour plaisanter, leur qualité de couple dans tous les sens du terme.



L'autre façon d'opposer un personnage à son entourage, plus subtile que la décision de lui inventer un double

inversé, consiste à opposer l'image qu'il a de lui-même à celle qu'il donne à son corps défendant. Peut-être qu'au fond de lui, tout au fond, Timide meurt d'envie de grimper sur la table pour danser à la fin des repas, tandis que Prof se consume à la pensée de ne rien savoir qui vaille. Certains films se servent de cet éventuel clivage comme moteur de l'action. Ce n'est pas drôle pour Clark Kent, pendant ses années de lycée, d'être le souffre-douleur timide et pataud de la classe. Aussi, vexé de devoir rester à ranger le matériel de sport alors que ses camarades prennent le train pour s'amuser tous ensemble – une corvée dont il a écopé à cause du caractère soumis et effacé dans lequel ils l'enferment –, va-t-il prendre le risque de révéler sa véritable identité de Superman en utilisant la supervitesse pour tout ranger et rentrer en courant si vite qu'il dépasse le train (*Superman*, Richard Donner, 1978). Ce n'est pas drôle non plus pour le héros du *Bel Antonio* (Mauro Bolognini, 1960) de passer pour le tombeur de ces dames alors qu'*en privé* il a de sérieux problèmes avec elles.

Reste à savoir si le film le dit vraiment ou si je projette sur un personnage-réceptacle des pensées que j'invente. Prenons l'exemple du héros d'un des films les plus acclamés de tous les temps.



Dans la tête du héros de *L'Aurore*.

***L'Aurore* ne doit pas son prestige patrimonial à son scénario ni à la profondeur psychologique de ses personnages, mais à ses atouts plastiques – science du cadrage et du montage, insertions de flashes subjectifs, etc. On pourrait même dire que la niaiserie misogyne de l'histoire qu'il raconte sert d'écrin en négatif à sa splendeur formelle, formule que la cinéphilie institutionnelle prise plus que toute autre, et qu'elle retrouve chez Hitchcock. Si *Madame Bovary* est, selon Kundera (*L'Art du roman*, Gallimard, p. 175), le premier roman dans l'histoire de la**

1	4′	Mise en place : un couple marié.
2	8′	Une vamp arrive, séduit l'homme, qui abandonne son épouse.
3	18′	La vamp propose à l'homme de ses débarrasser de son épouse à l'occasion d'une promenade en bateau. Préparatifs et excursion.
4	42′	Il change d'avis et accoste. La femme a eu peur, elle s'enfuit en ville. Il la rattrape. Réconciliation. Décision de refaire une promenade en bateau.
5	18′	Une tempête arrive. La barque se renverse. Un instant, il croit son épouse noyée. Il chasse la vamp. Mais non, l'épouse a été sauvée.

littérature à revendiquer un intérêt pour la forme supérieur à l'intérêt pour les péripéties, sans doute *L'Aurore* remplit-il désormais cette fonction dans l'histoire du cinéma. Mais revenons aux pensées qui agitent le mari. On sait ce qui le décide à partir : la vamp est irrésistible. Mais qu'est-ce qui le retient de pousser sa femme dans l'eau ? Est-ce qu'il l'aime (mais alors pourquoi cet amour n'a-t-il pas résisté aux premiers longs cils qui passent ?) ou est-ce qu'il a peur de finir en prison (mais alors pourquoi s'acharne-t-il à reprendre la vie avec elle après la promenade ?). Au bout d'une demi-heure, à cet égard, le film est terminé : dès que le bateau accoste, c'est fini, on n'apprendra plus rien et il n'y aura plus aucune évolution des caractères. La longue course-poursuite en ville, morceau de bravoure graphique célébré universellement, n'éclaire pas beaucoup ce qui se passe dans la tête de l'homme. Quant à la tempête, ce n'est pas mieux : une fois le bateau renversé par la volonté des éléments déchaînés, l'homme s'inquiète-t-il du sort de sa femme parce qu'il l'aime ou parce que la perspective lui serait insupportable de continuer à vivre avec un lien de causalité possible entre le désir fugitif de la tuer et sa mort accidentelle ?



Tous les cinéastes n'imitent cependant pas Murnau ; certains retirent aux spectateurs la liberté de prêter aux personnages les pensées qu'il veut. Au fil de l'histoire du cinéma se sont ainsi développées plusieurs façons de représenter le for intérieur des personnages. En provenance de la littérature et du théâtre, certaines consistent à *dire* tout simplement à quoi ils pensent (*telling*) ; d'autres, plus exclusivement cinématographiques, consistent à le *montrer* (*showing*).

Dire est un peu facile, un peu « lourd ». D'où l'étiquette péjorative de « film psychologique », ou encore l'expression de « scène à la californienne », terme professionnel qui désigne, en vertu de la réputation d'impudeur attribuée aux Californiens, toute scène où des personnages qui ne se connaissent que depuis quelques secondes échangent de lourds secrets, la vraisemblance psychologique se trouvant sacrifiée au profit de la nécessité de communiquer verbalement des informations narratives.

Montrer suppose beaucoup de talent. Stanislavski, dans les années 1930, avait développé ce qu'il appelait la « ligne des actions physiques » : les gestes de l'acteur doivent refléter ce qui se passe dans la tête du personnage qu'il joue. Vingt ans plus tard, par le biais de l'Actor's Studio, où Lee Strasberg demandait à ses comédiens de traduire par un verbe d'action chaque ligne de dialogue, cette façon de *jouer physique* pour montrer son sentiment a essaimé dans le cinéma américain. Henry James s'opposait déjà, d'ailleurs, « à la distinction précise entre sentiments et actions », prisant les personnages qui laissent « voir ce qu'ils font tout à fait comme ce qu'ils sentent, et leurs sentiments comme s'il s'agissait de leurs actions [1] ». Mais le spectateur n'est pas toujours aussi

1. M. Nussbaum (à propos de la préface de James à *La Princesse Casamassima*), *La Connaissance de l'amour*, *op. cit.*, p. 233.

bienveillant ; il rechigne parfois à relier à l'intériorité des personnages ce que la caméra lui montre de leur simple aspect. Et puis montrer coûte toujours plus cher à la production que dire. Prenons, par exemple, la fabrication du fameux film de poker de Norman Jewison *Le Kid de Cincinnati*. Son scénariste, Terry Southern, avait prévu qu'à un moment du film les choses tourneraient mal pour le Kid (Steve McQueen), car sa chérie (Tuesday Weld) le quitte. Comme l'esprit du film lui interdisait l'usage d'une voix off (*telling*) et qu'une scène à la californienne n'aurait pas été digne de son talent, Southern avait résolu de faire comprendre au spectateur le vague à l'âme du Kid en le montrant (*showing*) déambuler seul dans une rue déserte :

> « Hmm, grogna Big Mark, ça veut dire tournage en extérieur, bloquer la circulation, etc. Ça va coûter cher.
>
> — Je n'ai pas fini de parler, dit Southern. Le Kid marche tout seul dans une rue déserte *la nuit*.
>
> — Vous rigolez ? Il va falloir payer les techniciens en heures supplémentaires et louer des batteries entières de projecteurs !
>
> — Je n'ai pas fini de parler. Il marche tout seul dans une rue déserte la nuit *sous la pluie*.
>
> — Quoi ! ? Vous avez grillé un fusible, les gars ! Vous voulez me tuer, vous voulez me tuer ! »

Finalement, Terry Southern et Norman Jewison eurent gain de cause, les projecteurs, les rampes à pluie furent loués à prix d'or, et selon les stéréotypes en vigueur chaque spectateur non rétif put faire le lien entre la-nuit-la-ville-la-pluie et l'état intérieur du héros [1].

---

1. Déclaration de Southern dans *Backstory*, vol. 3, *Interviews With Screenwriters of the 60's*, dir. P. McGilligan, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 380.

Encore était-ce aisé. On n'était pas chez Bergman ni chez Antonioni, et le héros interprété par un acteur dont l'impassibilité lui valut le surnom de *King of cool*, Steve McQueen, ne souffrait pas vraiment d'un clivage intime très complexe ; c'était plutôt une mauvaise passe, pour lui, un coup de cafard momentané. Beaucoup de personnages, en revanche, se rongent les sangs par essence, incapables d'harmoniser leurs modes de présence au monde qui les entoure (et souvent, c'est le sujet du film, comme on l'a vu p. 30 avec *Le Désert rouge*).

Mais le clivage le plus simple, chez les personnages, passe outre à leurs différences de caractère telles que les Five Factors Model les répertorient : c'est celui qui sépare *vouloir* et *pouvoir*. Ce n'est pas le tout de vouloir (vouloir réparer une injustice, obtenir une faveur, obtenir réparation, affronter une force quelconque…), encore faut-il en avoir les moyens. Beaucoup de films, et surtout des films américains, célèbrent la puissance de la volonté (le *will power*), mais enfin elle a ses limites.



Charlie *vs* Buster : deux visions de l'être-au-monde

C'est dans le croisement de la détermination à réussir quels que soient les obstacles à franchir que réside la principale différence entre les personnages interprétés par les deux géants du cinéma comique muet américain, Charlie Chaplin et Buster Keaton. Vus de loin, leurs personnages-types se ressemblent : ils sont en conflit avec leur environnement, mais convoitent quelque chose : de l'argent, de la nourriture, une fille, un emploi… De près, cependant, tout les oppose.

Charlot évolue dans une société fondamentalement injuste. Le premier intertitre de *Charlot boxeur* (1915) annonce : « Complètement fauché. Méditant sur l'ingrati-

tude humaine. » Le premier de *Charlot cambrioleur* (1916), cependant qu'il sort de prison : « Une fois de plus, dans le monde cruel. » Quand il trouve un travail ça ne me marche pas : balayeur, puis boxeur, deux échecs (*Les Lumières de la ville*, 1931). Les gens s'y montrent volontiers infects. À l'agence pour l'emploi, ils lui marchent littéralement dessus, et à nouveau il se retrouve à la rue (*Une vie de chien*, 1918). Essayant de faire oublier son passé de prisonnier en sauvant l'héroïne de la noyade, il se heurte à un tuteur irascible qui le dénonce aux autorités (*Charlot s'évade*, 1917). Un milliardaire lui donne-t-il de l'argent, voilà qu'on l'envoie en prison parce qu'il l'a prétend-on volé (*Les Lumières de la ville*). Son monde est peuplé de filles battues, par leur père (*Le Cirque*, 1928), leur « protecteur » (*Charlot musicien*, 1916) ou leur employeur (*Une vie de chien*). Chaplin lui-même a commencé sa carrière, avant de fixer le type du vagabond-victime, en jouant le rôle du personnage odieux (comme dans *Charlot garçon de théâtre*, en 1914, où il martyrise son assistant barbu).

Comment réagit-il à ce monde injuste ? Pas en s'adaptant. Il se sent souvent compétent : c'est aux autres de s'adapter. Pour être employé dans un cirque, par exemple, il n'a pas à apprendre le métier de clown, il est naturellement drôle (*Le Cirque*). Devenant policier, il se passe d'apprentissage (*Charlot policeman*, 1918). Chaussant les gants de boxe, il gagne sans entraînement (*Charlot boxeur*). Tout *Charlot soldat* (1918) est un rêve dans lequel il accomplit des exploits fantastiques sur le champ de bataille. Quand il « réussit dans la vie », c'est par hasard. Big Jim partage sa fortune avec lui (*La Ruée vers l'or*, 1925), le milliardaire lui donne sa Rolls (*Les Lumières de la ville*) ; plus simplement, dans *Une vie de chien*, il s'offre sans explication la vie dont il rêvait, dans une jolie ferme avec sa compagne (« Quand les rêves se réalisent », dit l'intertitre sans autre forme de procès).

À l'inverse, Buster sait qu'il a des choses à apprendre et qu'il doit changer ou s'améliorer pour obtenir ce qu'il désire – et, en général, ce qu'il désire le plus ardemment est la main de la

jeune femme de ses rêves (« L'amour est l'axe inchangé autour duquel gravite le monde », dit l'intertitre d'ouverture des *Trois Âges*, 1923). Dans *Le Cameraman* (1928), il passe par une longue série d'essais et d'erreurs avant de devenir un bon opérateur d'actualités, et, dans *Le Dernier Round* (1926), par des semaines d'entraînement intensif pour devenir un boxeur acceptable. *Sherlock Jr* (1924) le voit étudier le manuel *Comment devenir détective*, et *Cadet d'eau douce* (1928) apprendre à faire fonctionner correctement un bateau à vapeur.

La fuite ne lui convient pas. Certes « il y a deux remèdes contre l'amour : le mariage et le suicide » (*Le Figurant*, 1929), mais ses tentatives pour se tirer une balle dans la tête (*Grandeur et décadence*, 1922) ou pour partir à l'autre bout du monde (*Frigo et la baleine*, 1923) échouent. Les obstacles, par contre, lui permettent de puiser en lui des ressources insoupçonnées (« Je vais me mettre à l'épreuve », déclare-t-il dans *Grandeur et décadence* : une réplique impensable dans la bouche de Charlot). D'aristocrate incapable d'ouvrir une boîte de conserve, il devient marin débrouillard (*La Croisière du Navigator*, 1924), de provincial maladroit il devient cowboy conducteur de troupeaux (*Ma vache et moi*, 1925), et de rat de bibliothèque sportif accompli (*Sportif par amour*, 1927). *Les Trois Âges* met en scène une coutume qui demeure inchangée au long de l'histoire : les parents ne donnent la main de leur fille qu'à un prétendant qui aura fait la preuve de sa valeur. À l'âge de pierre, au temps de l'Empire romain puis de nos jours, Buster commence par échouer, mais réussit finalement à gagner, respectivement, le combat à la massue, la course de chars et le match de football américain. Pas question de renoncer à former un couple idéal, même si les familles s'entre-tuent à la *Roméo et Juliette* (*Les Lois de l'hospitalité*, 1923), si un prétendant éconduit rend le quotidien impossible (*La Maison démontable*, 1920), ou si le futur beau-père est prêt à tout pour ruiner ce projet (dans *L'Épouvantail*, 1920, le prêtre marie les tourtereaux sur un side-car lancé à toute allure, Buster dévissant un boulon qui tiendra lieu d'anneau nuptial).

Ici, à la différence de ce qui se passe chez Chaplin, pas de crapule qui cogne sur les femmes et les enfants ; en revanche, pas d'autosuffisance. En général, Buster a besoin des autres – dans *Le Dernier Round*, c'est la fille qui le sauve de la noyade, alors que dans *Charlot s'évade* c'était l'inverse. En résumé, Charlot réagit aux obstacles qui le gênent par la rébellion, la fuite ou la résignation (dans ce dernier cas, le hasard est chargé d'arranger les choses). Il est inadapté, mais c'est au monde de changer, pas à lui. Buster, en revanche, s'adapte, même s'il lui arrive parfois à ses débuts d'être plus chaplinien, c'est-à-dire d'avoir beaucoup de chance, comme dans *Malec forgeron*, 1922, ou de se contenter de rêver, comme dans *Malec champion de golf*, 1920. Sincèrement désireux de réussir, il n'a même pas besoin de faire de nécessité vertu. En général, le schéma est le suivant : Buster aspire à une compétence forte ou prétend la détenir, mais les contraintes font qu'il est obligé de reconnaître son incompétence, acceptation qui lui permet de rebondir pour acquérir par intérêt (au propre et au figuré) des compétences réelles.



Rôles sexués et autres actions cadrées

Après le caractère, une autre promesse de déséquilibre narratif réside dans la pluralité des rôles que les personnages, tout comme nous, ont à tenir dans les sociétés grégaires. Ce n'est pas que nous soyons tous des acteurs, mais, comme le montre le sociologue américain Erving Goffman dans *La Mise en scène de la vie quotidienne*, l'existence au jour le jour multiplie les scènes, les cadres et les situations qui nous soufflent avec plus ou moins de précision les conduites appropriées que nous devons manifester pour y briller ou simplement y « jouer le jeu ». Voici les quatre principales familles de rôles :

– le rôle sexué ou genré (*gender role*), sans doute le plus contraignant, au cinéma comme ailleurs, qui nous demande de « faire viril », d'« être féminine », etc. ;

– le rôle familial (*family role*) qui nous assigne une position de fille, fils, père, cousine…

– le rôle professionnel (*occupancy role*) que nous dicte notre métier ;

– le rôle situationnel (*situation role*) que supposent certains dispositifs d'interaction (formateur/formé, serveur/client…).

Beaucoup de films dépeignent la difficulté toute simple de trouver un rôle à interpréter, car ils ne sont pas tous donnés, et il y a parfois plus d'acteurs en demande que de rôles dans la pièce. D'autres montrent celle de savoir comment le tenir, car on n'a pas toujours son texte sous la main ; ou bien la difficulté qu'il y a à les concilier tous, surtout quand ils demandent de commuter très rapidement de l'un à l'autre ou bien qu'ils requièrent pour être correctement interprétés des dispositions contradictoires.

De manière un peu existentialiste, c'est parfois l'engagement total dans un cadre librement choisi qui compense le déséquilibre né de l'artificialité du rôle qu'il nous impose d'apprendre. Ainsi, à la fin de *Yakuza* (Sydney Pollack, 1975), Kilmer (Robert Mitchum) choisit-il d'accomplir le rituel du *giri* alors que rien d'extérieur à sa volonté ne l'y oblige. Seul un yakuza, en vertu de son cadre professionnel, serait contraint de se conformer à ce rituel qui consiste à se trancher l'auriculaire gauche pour l'offrir à un débiteur dont on n'est pas en mesure de rembourser la dette, en espérant que l'autre prendra ce geste comme une réparation de l'inégalité initiale de la transaction – or Kilmer est un homme d'affaires américain, pas un gangster japonais. Il pourrait remonter dans l'avion et ce serait fini, puisqu'il ne s'agit

que d'une dette morale. Cependant, il lui est indispensable d'obtenir l'effacement de cette dette pour retrouver son équilibre intérieur. Alors il se plie librement au *giri*. Fort heureusement le débiteur montre qu'il accepte le sacrifice, en prononçant la phrase rituelle (c'est dire si la métaphore du *texte à dire*, comme un acteur, dans une certaine situation est ici à prendre au pied de la lettre) : « Personne n'a un plus grand ami. »

Mais le rôle le plus important, au cinéma au moins, est celui que supposent le sexe et le genre du personnage. Rares sont les films *gender blind*, aveugles aux étiquettes du masculin et du féminin, qui fonctionnent selon une interchangeabilité totale des rôles en la matière. Et les choses se compliquent encore quand on commence à vouloir coller ces deux étiquettes sur des personnes un peu plus troubles que Blanche-Neige version Disney et Robin des Bois version Errol Flynn. Masculin et féminin, c'est simpliste. Il nous en faudrait bien plus que deux, étant donné que les trois dimensions signifiantes de la corporéité, comme le dit Judith Butler, sont le sexe anatomique, l'identité de genre et la performance du genre [1]. On peut avoir hérité de certains organes génitaux, mais se sentir d'un genre qui n'y correspond pas, et par ailleurs *performer* en un sens encore différent. On peut également se sentir attiré par des personnes qui présentent des combinaisons non habituelles de ces dimensions signifiantes.

Le genre, dit Butler, est « une pratique d'improvisation qui se déploie sur une scène de contraintes », ni totalement consciente ni totalement automatique. Ces contraintes impliquent des désirs, désirs qui « ne

1. J. Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de C. Kraus, La Découverte, 2005, p. 261.

trouvent pas leur origine dans notre personnalité individuelle [mais] dans les normes sociales qui constituent notre existence », ce qui crée parfois de sérieux problèmes. On peut avoir un genre mais des désirs que les normes interdisent à ce genre-là – être un homme qui aime à la fois faire l'amour avec les femmes et porter des perruques blondes et des pulls angora, comme le héros d'*Ed Wood* (Tim Burton, 1994), qui a le plus grand mal à rester « intelligible ». J'ai beau avoir envie d'être reconnu par autrui, cela ne m'empêche pas d'avoir « l'impression que les termes par lesquels je suis reconnu(e) rendent ma vie invivable [1] » en m'obligeant à tenir non seulement un rôle, mais un rôle dans une mascarade, notamment si je ne suis pas aussi clair et d'un bloc que Blanche-Neige ou Robin des Bois. Mascarade car, selon la formule devenue fameuse de Judith Butler, le genre consiste à reproduire un original qui n'existe pas – en ce sens le français *se donner un genre* ne devrait pas s'appliquer qu'aux personnes qui gauchissent leur manière usuelle d'agir ou de paraître.

L'idée de mascarade, qui a fait florès dans les analyses filmiques anglo-saxonnes, provient de « Womanliness as masquerade », un article écrit en 1929 par la psychanalyste Joan Riviere. Pour réussir une carrière en conquérant une position typiquement masculine, dit celle-ci, une femme est contrainte de *faire des manières* qui miment la féminité, sur le modèle de l'homosexuel qui exagère son « côté mec » afin de masquer ses préférences aux yeux de ses collègues homophobes. Loin de jouer les hommasses, la *career woman* affiche une coquetterie compulsive de manière à ne pas passer pour une voleuse

1. J. Butler, *Défaire le genre*, trad. de M. Cervulle, Éd. Amsterdam, 2006, p. 13-14 et 16.

de masculinité aux yeux des hommes ; cela lui évite de se retrouver épinglée comme un pickpocket auquel on demanderait de vider ses poches. Pénible double jeu plus ou moins conscient, qui causait chez les patientes analysées par Riviere une frigidité levée seulement par quelques rêves érotiques homosexuels.

L'outil conceptuel de la mascarade est utile et éclairant, mais pourquoi faudrait-il le réserver à un sexe plutôt qu'à un autre ? Dès que le sentiment de se forcer pour jouer un rôle qui ne nous convient pas se fait jour, la tristesse et l'échec montrent le bout de leur nez, générateurs de déséquilibre et de récit possible, que l'on soit un homme ou une femme ou quelqu'un qui ne se reconnaît ni dans l'une ni dans l'autre de ces étiquettes.



Faire l'homme

Le meilleur exemple classique d'étude des rôles masculins est sans doute *Les Plus Belles Années de notre vie* (William Wyler, 1946). Homer, Al et Fred, les trois héros de ce film, fraîchement dégagés des *obligations* militaires qui les « ont agis » pendant quatre années de guerre, doivent réapprendre à endosser des costumes qui leur étaient « naturels » avant le début des hostilités, mais qui leur semblent maintenant artificiels : homme, mari, père, don Juan, employé de banque… Il leur semble vraiment que l'« original n'existe plus ». Alors ils se regardent dans la glace, ils ne comprennent plus ce qui se passe, ils cherchent la chaleur rassurante des souvenirs de régiment en se retrouvant pour boire…

Le rôle d'homme, en premier lieu, n'a l'air de rien, mais lorsqu'on s'aperçoit qu'il signifie performer la domination masculine, tout se complique. Ainsi le corps les trahit-il : une fois ivres morts, ils ne peuvent plus marcher ni se coucher seuls. C'est à leur épouse, leur fille, leur petite amie, de les porter… Plus simplement, Homer a eu les mains

arrachées durant le bombardement de son navire, et doit accepter le fait que le script du mâle galant, qui tient la porte aux dames et les rattrape quand elles s'évanouissent, est bien un script social, non une inclination naturelle, et qu'il peut donc s'inverser sans que le monde s'écroule (Homer a besoin qu'on l'aide pour ôter ses crochets au moment du coucher). De son côté, comment Al pourrait-il continuer comme avant à *commander* à sa femme et à sa fille alors que ce sont les femmes qui, en l'absence des hommes occupés à guerroyer, ont tenu la boutique de la société américaine quatre années durant ? Le film se termine de façon optimiste, montrant des hommes désormais conscients de jouer des rôles, avec toute l'incertitude inhérente à la position de l'acteur (on entre quelquefois en scène sans avoir trouvé nulle part de texte à apprendre), mais aussi tout le bénéfice qu'il est possible de tirer de la certitude de savoir qu'aucune essence naturelle ne nous emprisonne en matière de comportement genré.

L'équivalent féminin classique de cette difficulté à se (re)mettre en scène après la guerre se trouve dans *Chaînes conjugales* (J. Mankiewicz, 1949). Deborah (Jeanne Crain) s'y saoule elle aussi parce qu'elle a peur d'affronter un monde où son uniforme ne la dispense plus de jouer des rôles qu'elle est loin de connaître sur le bout des doigts. Elle confesse même à une amie, un soir de déprime, vouloir simplement être « la fille sur la photo » (une photo du temps de la guerre), donc une pure apparence. Des années plus tard encore, elle quittera brusquement la table du country club parce qu'elle se trouve inapte au *make believe* (littéralement : faire croire à autrui qu'on est quelqu'un d'autre).



De nos jours, en ce qui concerne la caractérisation du genre et du sexe, le clivage intérieur et la « roue du mérite » (voir p. 44) tournent à plein régime. Les héroïnes des comédies sentimentales et des films d'action à succès exemplifient par leurs actes publics un stéréotype

féminin donné, mais en leur for intérieur elles ont d'autres aspirations – ce qui est facile à voir dans *Sex and the City*, dont les protagonistes forment par ailleurs une roue à elles quatre. Ou alors elles vont par deux, l'une représentant l'inverse de l'autre. Par exemple, Kayla, l'héroïne du film fantastique *Wolverine* (2009), est un cliché féminin ambulant : institutrice, elle pratique la « persuasion tactile », qui consiste à convaincre les gens de faire ce qu'on veut en les touchant. Cependant sa sœur Emma est, elle, dotée d'une peau blindée qui résiste à tout… Ou bien la dévoreuse d'hommes (au sens propre) de *Jennifer's Body* s'appelle Jennifer *Check* (au sens figuré, « réprimer, se restreindre ») tandis que sa meilleure amie se prénomme *Needy* (« dans le besoin »).

De même chaque cliché sexiste énoncé une fois dans un sens a-t-il désormais quelque part son correspondant : « Vous n'êtes pas trop futé, au moins ? J'aime ça chez un homme » (Matty dans *Body Heat*, 1981, transposant sans doute le « Je les aime grasses et bêtes » de Paul Gauguin). Les exemples sont très faciles à trouver dans les séries télé : « Il n'a pas assez de sang pour irriguer à la fois son pénis et son cerveau » (Original Cindy, saison 1 de *Dark Angel*, transposant le cliché de la ravissante idiote) ; les héroïnes y dénoncent désormais la compétition masculine comme un comportement de demeurés menant tôt ou tard à la guerre : « Si vous les mesuriez tout de suite on perdrait moins de temps » (Claire à ses deux frères qui se disputent, épisode pilote de *Six Feet Under*).

La roue du mérite se rééquilibre alors, et chaque cliché a désormais son équivalent en vis-à-vis, hétéro<>homo, homme<>femme. À chaque *bromance* (« film de potes ») expliquant combien on est plus tranquille sans elles son « film de filles » expliquant combien on est plus tranquille sans eux (*Waitress*, par exemple). À chaque amateur de gros seins son amatrice de gros pénis (*Ally*

McBeal, épisode 12 de la saison 1, intitulé *Cro-magnon*) ; en face de chaque homme d'action (*he-man*) sa femme d'action (*she-woman*) ou son homme pourvu de qualités construisant le cliché féminin (*she-man*). Les *teen-movies* regorgent désormais de *she-men* sensibles, délicats sinon fragiles, qui disent ce qu'ils ont sur le cœur et se confient mutuellement leurs sentiments (cependant que leur hétérosexualité est martelée par ailleurs, pour empêcher le cliché de se reformer autrement). Les dialoguistes, dès lors, peuvent s'en donner à cœur joie sur le thème de l'inversion : « Colin écoute du rock de tantouse et se vernit les ongles ! » lâche Jennifer à propos d'un camarade de lycée au look gothique. « Ma bite est plus grosse que la sienne » (*Jennifer's Body*). « Dis donc, je vois ton vagin ! » lance Rachel à Peter, qui n'ose pas se jeter à l'eau, tout garçon qu'il est (*Sans Sarah rien ne va*).

L'inversion des rôles est un nouvel eldorado pour les scénaristes : dans *Sex Friends* (Ivan Reitman, 2011), c'est *lui* qui veut se marier et *elle* qui préfère le mode seulement-pour-la-bagatelle. Le déséquilibre persiste, dès lors, mais il est plus quantitatif qu'idéologique : il y a toujours *moins* de rôles féminins riches et *moins* de films alignant négligemment, en guise de contrepoint à un siècle de potiches et d'hystériques, les clichés misandres.

Il y a belle lurette, cependant, que le cinéma d'exploitation – hors des salles du circuit commercial standard, donc – avait exploré ces pistes :

> À l'instar d'autres formes dénigrées de la culture populaire – le *soap opera* par exemple –, les films d'exploitation sont importants parce qu'ils parlent à un public spécialisé, lui offrant des plaisirs dans une forme absente des productions *mainstream* de l'industrie culturelle. Les films, dont certains font l'objet d'un culte rendu par des projections organisées en rituel, peuvent paraître bâclés et « sales » selon les canons de l'esthétique *mainstream*, mais leur contenu

> conteste directement les idéologies dominantes telles que le sexisme, la suprématie blanche, l'homophobie et le capitalisme qui sont les présupposés de cette esthétique dominante [1].

Ne prenons qu'un exemple de sous-genre d'exploitation, celui des *motorcycle movies* (« films de moto »).



Rôles sexués et films de moto

***She-Devils on Wheels*, un *female biker film*, raconte l'histoire d'un gang féminin sur deux-roues, les Man-Eaters (« mangeuses d'hommes », et l'on y retrouve la thématique de *Jennifer's Body*, le sigle du gang étant d'ailleurs une tête de chat à dents de vampire). Quand elles n'ont pas le nez dans leur V-twin pour y changer la tête de delco, les filles de la bande passent leur temps en compétitions et autres défis. C'est que « s'asseoir sur un truc qui démarre comme une fusée signifie pas mal de pouvoir entre les jambes [2] » – d'ailleurs la gagnante a le droit d'embarquer un homme pour la nuit… Cette harmonie se gâte lorsque Karen se met à élire systématiquement le même amant, Bill, chaque fois qu'elle gagne, provocation monogamique qui n'est pas du goût de Queen, qui dirige le gang. Dès lors Karen a le choix entre traîner Bill derrière sa moto, ou être traînée. C'est la première option qui a ses faveurs, mais Bill reste sur le bitume… On ne s'épanche pas quand il arrive sans vie : Karen se prend la tête entre les mains, et les autres membres éclatent de rire en voyant le corps ensanglanté ; fondu au noir, et le récit passe à autre chose !**

1. F. Gateward, « *She-Devils on Wheels* : Women, Motorcycles, and Movies », *Ladies and Gentlemen, Boys and Girls, Gender in Film at the End of the 20th Century*, dir. M. Pomerance, Albany, State University of New York Press, 2001, p. 205.
2. *Ibid.*, p. 206.

Par la suite, Karen se console avec un mignon remplaçant, et les Man-Eaters affrontent un gang masculin. Elles gagnent la partie haut la main, tabassant leurs ennemis, pourtant armés de couteaux, à coups de manivelles et de chaînes de bicyclette (le tabassage de vilains garçons ne date certes pas de *Boulevard de la mort*…). Le clou du film est la décapitation du moustachu, le chef du gang ennemi, grâce à un filin d'acier tendu au travers de la route (tête qui vole filmée au ralenti). Belle symétrisation de la « femme décapitée » d'Hélène Cixous…



Figure 5. *She-Devils on Wheels*, réalisé en 1968 par le pionnier du cinéma gore Herschell Gordon Lewis.

She-Devils on Wheels apparaît comme la contrepartie des *Anges de l'enfer – Hell's Angels on Wheels*, un *motorcycle movie* plus célèbre tourné l'année précédente, qui raconte les tribulations d'un pompiste (Jack Nicholson) adoubé comme membre d'un gang de Hell's Angels. *Les Anges de l'enfer* collectionne les clichés, blondes peu farouches qu'on hèle d'un « Allez ma jolie, en selle ! », solidarité masculine plus forte que l'attirance sexuelle (on ne touche pas à la fiancée d'un copain même si elle le demande), etc. L'héroïne a beau s'y promener habillée d'un très seyant ensemble panthère, elle est condamnée à jouer les utilités, monter à l'arrière, pleurer parce qu'elle attend un enfant… jusqu'à ce que le pompiste lui propose le mariage quand bien même l'enfant n'est pas de lui. Le film est techniquement supérieur à celui de H. G. Lewis – ce ne sont pas les mêmes moyens ni les mêmes acteurs –, mais on voit bien que le renouvellement du partage des rôles et la symétrisation sexuelle ne sont pas son affaire. Il y a même un mariage, en bonne et due forme, à l'église. La seule trouvaille est la décoration à la peinture… d'un corps féminin. La norme joue aussi, d'ailleurs, sur les physiques retenus par le

casting : dans *Hells Angels on Wheels*, toutes les filles semblent sortir de *Playboy*™, tandis que *She-Devils on Wheels* autorise les corps non conformes au canon (la mécanicienne des Man-Eaters, à gauche sur le photogramme).



RESUME 1

Se demander si les péripéties de l'histoire s'enchaînent ou non de façon causale.

Choisir un personnage :

– Qu'est-ce qui le pousse à agir ? Est-il lancé dans une quête personnelle, une fuite ou une mission ? Quel genre de pression pèse sur lui (intérieure, extérieure, affrontable ou non) ?

– Quel genre de commerce entretient-il avec les autres ? avec l'image qu'il donne et celle qu'il voudrait donner ? avec les rôles qu'il a à jouer ?

La médiation de l'histoire

Si la différence entre l'*histoire* et le *récit* n'a guère d'importance dans la vie courante, il en va tout autrement dans le cadre de l'analyse. Le récit médiatise les événements de l'histoire ; le narrateur nous les distribue comme on partage des cartes à jouer. Ce que nous préférons, c'est qu'il ne les donne ni trop vite, ni trop lentement. Mais nous ne sommes pas tyranniques, nous ne connectons pas forcément notre intérêt à la présence des « 5 W » déjà évoqués des scénaristes hollywoodiens. On peut même nous révéler d'emblée qui a fait le coup ou nous avouer tout de suite que les héros se marient à la

fin. Il faut simplement nous donner du grain à moudre : comment le détective va-t-il s'y prendre pour trouver l'assassin, quel chemin le couple a-t-il pris pour se retrouver *in extremis* devant l'autel ? Dans un film organisé par une causalité faible et peuplé de héros qui se demandent quoi faire de leur peau, un modeste « qu'est-ce qui se passera au plan d'après ? » peut même suffire.

Quelquefois, aussi, nous plongeons dans le monde de l'histoire au point d'oublier la mise en récit ; d'autres fois nous apprécions plutôt la mise en récit elle-même ; la plupart du temps nous oscillons entre les deux. Les films eux-mêmes balancent entre ces deux extrêmes :

– *centrés sur l'histoire*, ils paraissent construits par un *narrateur timide*. Ce narrateur semble travailler à minimiser le processus d'organisation et de médiatisation des événements, avec le risque de faire croire à tort que l'histoire « se raconte toute seule », alors que d'un point de vue technique et quantitatif elle n'est pas moins médiatisée qu'une autre – c'est-à-dire qu'il y a autant de photogrammes et de sons dans une heure et demie de western de l'Âge d'or que dans une heure et demie de cinéma expérimental ;

– *centrés sur le récit*, les films semblent construits par un *narrateur narcissique* ou un *narrateur joueur*. Ils mettent l'accent sur le travail d'organisation (ou de désorganisation) des données audiovisuelles.

Comme pour la causalité, ce système est double : il y a ce que le film propose et puis, en face, notre bon plaisir. Rien ne nous oblige à suivre les consignes. On entend souvent dire, par exemple, qu'une mise en récit qui s'affiche de façon tonitruante et conduit à la distanciation brechtienne – quand les personnages s'adressent au spectateur, par exemple, ou bien qu'on voit la caméra qui tourne, comme parfois chez Godard – nous renvoie d'office dans notre fauteuil, dans la vraie vie, avec nos petits problèmes en prime. Voilà qui est douteux. Il est bien plus certain que les narra-

tions de ce genre, celles qui se haussent du col ou clament leur subjectivité de peur qu'on n'oublie qu'elles médiatisent le monde, produisent un effet poupées russes. Ainsi a-t-on moins le sentiment de suivre l'histoire de Ferdinand (*Pierrot le Fou*, Godard, 1965) que l'histoire de quelqu'un (ou d'une équipe) qui nous raconte l'histoire de Ferdinand. L'opération de mise à distance brechtienne ajoute simplement une couche de médiation – en médiatisant la médiation.

Les quatre manières courantes de donner les cartes du récit, manières qui peuvent se manifester séparément ou se combiner, sont le *récit vectoriel*, typique des *narrateurs timides*, qui pose surtout à son spectateur des problèmes circonscrits à l'enchaînement des événements de l'histoire ; le *récit non linéaire*, qui y ajoute des problèmes d'ordre chronologique ; le *récit à focalisation restreinte*, qui préfère les problèmes d'ordre perceptivo-cognitif ; enfin le *récit révisionnel*, typique des *narrateurs joueurs*, qui construit des problèmes d'ordre épistémologique. Plus on avance dans cette classification, plus on a de chances de tomber sur des films qui mettent l'accent sur le processus de médiation en reléguant l'histoire au rôle de « McGuffin », le « machin-truc » après lequel courent les personnages mais dont en réalité – du moins c'est ce qu'Alfred Hitchcock laissait entendre en lançant le mot – tout le monde est censé se moquer.

Le récit vectoriel

Les listes de classement des « meilleurs films » le placent en tête des préférences. Parmi les 41 films qu'elles recensent se trouvent :

– 1 film non linéaire (*Le Parrain II*) ; 3 films non linéaires en focalisation restreinte (*Casablanca*, *Citizen Kane*, *Titanic*) ; 5 films en focalisation restreinte (*La Règle du jeu*, *Vertigo*, *Les Dents de la mer*, *E. T.*, *Les*

Évadés) ; 3 films révisionnels (*Huit et demi*, *2001*, *Pulp Fiction*) ;

– 29 films vectoriels, comprenant de courtes ellipses (*Sur les quais*, *Voyage à Tokyo*…) ou de très longues (*Les Dix Commandements*, *La Prisonnière du désert*…).

Le récit vectoriel n'autorise pourtant guère de fantaisies. Comme son nom l'indique, il ne peut avancer que dans une direction.

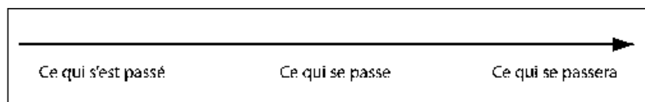


Figure 6. Le récit vectoriel. Possibilité de commencer n'importe où le long de la flèche, mais ensuite, obligation d'aller de l'avant.

La seule arme dont dispose le narrateur, ici, consiste à soustraire un événement à notre connaissance, soit pour en montrer un autre qui se passe en même temps (jeu spatial), soit pour aller directement à ce qui suit (ellipse, c'est-à-dire jeu temporel dans les limites de la vectorialité). Il va de l'avant mais s'autorise le zigzag ou le pointillé, si l'on veut. Du point de vue du spectateur, il y a deux réactions courantes devant l'ellipse, *ouf !* ou *zut !*, pour le dire trivialement. On appellera celles qui induisent la première réaction des *ellipses de courtoisie*, et celles qui induisent la seconde des *ellipses privatives* [1]. Les premières nous dispensent de voir des événements peu intéressants, les secondes nous privent au contraire d'événements intéressants en espérant que nous nous prendrons au jeu des inférences (*mais qu'a-t-il bien pu se passer ?*).

1. Je propose cette appellation, privatif signifiant « qui est caractérisé par le manque de quelque chose ». En anglais, on parle de *plothole*, ou « trou de scénario ».

Les ellipses de courtoisie. La « courtoisie » du narrateur, en la matière, a trois principales raisons d'être :

– les événements auraient eu beaucoup d'intérêt, mais la « loi » (la loi du genre, la loi tout court, etc.) interdit de les montrer ; donc, nous ne nous sentons pas lésés, nous étions en général prévenus ;

– ils sont dépourvus d'intérêt, en ce qu'ils n'influencent en rien la suite de l'histoire (ils ne font tomber aucun domino) ;

– il est intéressant de les voir *une fois*, mais pas davantage, bien qu'ils se répètent.

Ce dernier point est le plus délicat pour le narrateur, qui doit nous épargner l'ennui de la répétition tout en signalant qu'elle existe. Si la littérature expédie cette tâche avec facilité – *tous les jours*, il se levait pour partir à l'école… *chaque matin* elle le croise… –, le cinéma a le plus grand mal à se passer du verbe (*telling*) pour se tirer de pareille obligation. Beaucoup de procédés ont été essayés au long de ces cent dernières années pour montrer (*showing*) l'aspect itératif, dont la plupart sont tombés en désuétude (fondus enchaînés successifs, feuilles de calendrier soufflées par le vent…). De nos jours, le procédé le plus courant consiste à donner le sentiment de prélever un échantillon. Il se fonde couramment sur l'*effet-clip* : suppression des bruits, remplacés par de la musique ou une chanson, et montage de quelques échantillons de l'événement itératif, comme s'ils étaient choisis au hasard. Le jeu des acteurs y aide également : quand le héros d'*Australia* est accueilli d'un simple sourire au retour d'une expédition annuelle qui, la première fois, avait des allures homériques, on comprend bien qu'une routine s'est installée.

Les ellipses privatives. Elles soustraient un élément important du récit, soit pour diriger notre désir vers l'entre-images ou l'entre-scènes, soit pour détourner notre attention de manière à ménager un coup de théâtre. Dans *Sunset Boulevard*, après que Joe a refusé ses avances, Norma monte en pleurs dans sa chambre ; elle nous claque la porte au nez, et la caméra retourne suivre les aventures de Joe, qui sort se changer les idées après cette dispute pénible. Certes, nous n'avons pas l'impression d'être privés de grand-chose d'autre qu'une bouderie, et certains spectateurs prennent sans doute cette décision narrative pour une ellipse de courtoisie, car ils trouvent insupportables les caprices de Norma. Cependant elle permet au narrateur de produire un coup de théâtre en révélant plus tard que, à la faveur de cette coupure narrative, Norma a tenté à nouveau de mettre fin à ses jours. La surprise ne sera pas la même pour tous les spectateurs, cependant, car comme bien des films de l'Âge d'or hollywoodien, *Sunset Boulevard* a annoncé à l'avance, à destination des spectateurs attentifs, ce qui allait se passer. Après que Norma a fermé sa porte, en effet, un travelling avant est venu nous rappeler que la serrure de cette porte a été démontée (« Madame a des accès de neurasthénie et a déjà tenté de se suicider », ce qui a conduit son médecin à l'empêcher de s'enfermer).



Un récit vectoriel : *Full Metal Jacket*

Toutes les tailles d'ellipse se rencontrent, y compris au sein d'un même film, comme ici *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1986), divisé en trois gros blocs :

1	45'50	Des marines, dont Guignol et Cow-Boy, font leurs classes à Parris Island, USA.
2	40'10	À Da Nang, Vietnam, le 31 janvier 1968. Guignol est reporter au *Stars and Stripes*. L'offensive du Têt débutant, il est envoyé pour couvrir les opérations militaires de reprise de Hué. À Pu Bai, avant-poste près de Hué, il retrouve Cow-Boy.
3	31'	Guignol accompagne Cow-Boy dans une mission qui traverse les ruines de Hué sud. Ils sont décimés par un sniper. Mort de Cow-Boy. Guignol achève la sniper blessée. Il est l'heure de repartir.

L'irrégularité dans les pointillés se trouve à deux échelles : dans les ellipses qui séparent les parties, et à l'intérieur de celles-ci dans la succession des instantanés du quotidien des marines. La première ellipse, entre les parties 1 et 2, couvre environ un an et 13 500 kilomètres ; la seconde ellipse, entre les parties 2 et 3, quelques jours et 90 kilomètres. Dans la partie 1, l'unité de temps est plutôt la journée, dont l'alternance des entraînements, des levers et des couchers rend sensible la succession. Dans la partie 2, l'unité est plutôt l'heure, avec les « nouvelles qui arrivent d'heure en heure » – bombardement de Da Nang, offensive du Têt, mission à Hué… Dans la partie 3, enfin, quand la patrouille est prise sous le feu du sniper, l'unité de temps est plutôt la minute, au point même que le récit finit par devenir *isochronique* : le temps de l'action y équivaut strictement au temps de la projection, entraînant la disparition des ellipses pour une vectorialité parfaite, dépourvue de pointillé.



Récits non linéaires et focalisation restreinte

Dans le cas du *récit non linéaire*, le narrateur se plaît à manipuler le temps, et pas seulement de manière elliptique.

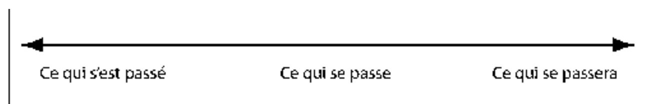


Figure 7. Le récit non linéaire. Possibilité d'être transporté n'importe où le long de la ligne, dans n'importe quels sens et ordre.

Cette manipulation prend place à différents niveaux :

– *Toute* l'histoire peut être localisée dans le passé ou (c'est plus rare) dans le futur. C'est ce qui arrive forcément quand le narrateur s'inclut dans le récit en nous avertissant de son intention de nous confier quelque chose : s'il est là pour raconter une histoire, c'est qu'il la connaît, donc qu'elle est terminée (au moins pour la partie qu'il veut porter à notre connaissance). Plus couramment, des *bribes* de l'histoire peuvent être localisées dans le passé (les « retours en arrière ») ou dans le futur (les « bonds en avant »). Et pas seulement des bribes, d'ailleurs, puisqu'il peut nous raconter toute l'histoire à l'envers, en *chronologie inversée*, comme dans *Irréversible.*

– Pour aller vers l'arrière ou vers l'avant, le film a comme on l'a dit déjà le choix entre deux armes, qu'il peut évidemment combiner, montrer et dire. Montrer suppose que l'image ou la bande-son, sinon l'image *et* la bande-son, partent regarder et écouter en direction du passé et du futur d'un camp de base temporel. Dire suppose que le langage verbal assume seul le voyage dans le temps (j'ai eu une enfance difficile… ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants…).

– Les affres de la répétition ennuyeuse, rencontrées plus haut dans les ellipses de courtoisie, se retrouvent ici aussi, bien sûr. Comment raconter un passage à l'imparfait et non au passé composé ? Comment mettre en images la phrase suivante : « Chaque jour ouvrable

depuis douze ans, Harold brossait chacune de ses trente-deux dents » ? *L'Incroyable Destin de Harold Crick*, pour ce faire, recourt à l'habituelle voix off, qui prononce la phrase en question. Ce n'est pas que le narrateur manque de confiance en l'image : bien plutôt, c'est le sujet même du film – l'histoire d'un personnage de roman emprisonné par l'obligation de répéter tous les jours ce que les tournures de phrases itératives lui demandent d'exécuter. *The Truman Show* ou encore *Un jour sans fin* explorent de même, grâce aux libertés accordées par le genre de la *fantasy*, l'aspect *duplicatif* des actions quotidiennes.



Un récit non linéaire : *Citizen Kane*

L'archétype du récit non linéaire au cinéma est bien entendu *Citizen Kane*, qui alterne deux chaînes vectorielles, l'une au présent, dans laquelle Jerry Thompson (JT) rencontre les familiers de Charles F. Kane (CFK) pour essayer de découvrir ce que désigne le dernier mot prononcé par le défunt magnat (« Rosebud »), l'autre au passé qui montre quelques épisodes-clés de la vie de Kane (en gris dans le tableau) :

1	18'40	Mort de CFK. Début de l'enquête journalistique. Rencontre infructueuse de JT avec Susan, dernière épouse de CFK.
2	3'15	Enfance de CFK et débuts à la tête de l'*Inquirer*.
3	15'	Suite de l'enquête.
4	1'25	CFK redresse l'*Inquirer*, voyage, se fiance à Emily.
5	2'30	JT interroge Emily.
6	3'10	Les rapports de CFK avec Emily se dégradent.
7	1'	Suite de l'enquête, discussion au sujet de Susan.

8	28′	CFK rencontre Susan, qui a un joli brin de voix. Il perd l'élection au poste de gouverneur, épouse Susan, fait bâtir un opéra pour elle, réécrit la critique que Leland lui a consacrée dans l'*Inquirer.*
9	3′35	JT rencontre Leland, et à nouveau Susan.
10	19′35	CFK insiste pour que Susan fasse carrière. Elle essaie de se suicider. Vie conjugale difficile. Elle s'ennuie ; tentative avortée pour la distraire. Elle le quitte.
11	1′50	JT parle avec Susan encore, puis avec le majordome de CFK.
12	3′20	CFK saccage la chambre de Susan et s'empare d'une boule à neige.
13	5′50	On photographie les objets amassés par CFK ; on en brûle d'autres, dont la petite luge baptisée « Rosebud ».

Présent et passé se trouvent donc inégalement distribués, non seulement en quantité (40,5 % pour le présent), mais surtout par leur répartition dans le temps de la projection : le début et la fin sont centrés sur le présent, le corps du film sur le passé. De même l'échelle des ellipses diffère-t-elle fortement, puisqu'on compte en heures pour le présent mais en années pour le passé. Au sein même du passé se loge également une disparité classique des ellipses : tout ce qui concerne les dominos qui tombent est montré, mais rien n'est vu de ce qui ne change pas (tout au plus l'itérativité de certains événements, comme la vie quotidienne du couple, donne-t-elle lieu à des ralentissements et des boucles).



Une variante intéressante des récits non linéaires est celle des *récits tissés*. Les médias et les professionnels du cinéma américain les appellent les *criss-crossers*, et David

Bordwell préfère parler de *network narratives* (récits en réseau), ou de « chronologies du hasard [1] ». Ils sont les héritiers, dit Bordwell, des récits à destins croisés des romanciers du XIXe siècle comme Balzac, Tolstoï ou Zola. Au cinéma, ils émergent d'abord comme forme repérable hors de Hollywood, avec des metteurs en scène comme Claude Lelouch (*Les Uns et les Autres*), Bernardo Bertolucci (*1900*) ou Otar Iosseliani (*Pastorale*), plus tard Wong Kar-wai (*Chungking Express*) ou Alejandro González Iñárritu, dont la « trilogie de la mort » (*Amores perros*, *21 Grammes*, *Babel*) est initiée au Mexique. Ils commencent à s'imposer aux États-Unis vers 1993-1994, avec *Pulp Fiction* et *Short Cuts* (film du spécialiste américain des récits tissés, Robert Altman, qui s'y était déjà essayé plusieurs fois dès les années 1970, notamment avec *Nashville*). Puis il devient un standard commun : *Magnolia*, *Selon Charlie*, *Collision*, la *Trilogie* de Lucas Belvaux, *Love Actually*, *Valentine's Day*…

Passons maintenant au *récit à focalisation restreinte*.

Le terme de « focalisation », en narratologie, désigne pour aller vite (car là encore il existe des piles entières de livres sur les subtilités de la définition) la distribution du savoir par le narrateur. À prendre l'expression au pied de la lettre, *tous* les récits sont en focalisation restreinte : si on recevait toutes les cartes, quel que soit le jeu auquel on joue, il n'y aurait plus de jeu. Même ce qu'il est convenu d'appeler la *narration omnisciente* (ou la focalisation zéro), qui permet de sauter d'un espace-temps et d'un esprit à l'autre, tombe sous cette coupe.

Restreindre la focalisation, c'est distribuer les cartes, c'est-à-dire le savoir narratif, avec parcimonie et à bon

---

1. D. Bordwell, *Poetics of Cinema*, New York, Routledge, 2007, p. 191-214.

escient. Comme nous l'avons évoqué, le simple jeu de la médiation des événements oblige fatalement à faire des choix, donc à laisser dans l'ombre des éléments secondaires, qui peuvent aussi bien être des causes lointaines (les vis de la coque du *Titanic*) que des personnages peu susceptibles de pousser le moindre domino de la chaîne principale (le patron du café La Belle Aurore, nid des amours parisiennes du couple vedette de *Casablanca*). Mais certains films mettent en scène de façon plus spectaculaire que d'autres la restriction, la privation, la soustraction et la rétention d'informations auxquelles nous sommes soumis et que nous acceptons en général de bon cœur pourvu que le plaisir ou l'intérêt soient au rendez-vous. Car, au moins dans les longs-métrages du « circuit commercial », c'est le plaisir attendu du spectateur qui guide les décisions liées à la distribution du savoir narratif.

Scénaristes et metteurs en scène ont à leur disposition plusieurs procédés de distribution inégale du savoir narratif. Voici les principaux, détaillés plus bas :

– la focalisation spectatorielle, le plus indulgent de ces procédés ; il ne limite que le savoir des personnages et nous autorise flatteusement à disposer de plus d'informations qu'eux sur ce qui se trame ;

– la focalisation interne, qui limite notre savoir de témoins de l'histoire en nous mettant à égalité cognitive avec un ou plusieurs personnages « qui ne savent pas tout » ;

– la narration *in medias res*, qui consiste à sauter la mise en place, pour commencer sciemment au beau milieu de l'histoire.

Les privilèges de la focalisation spectatorielle. Être prévenus, être mis au parfum alors que les personnages ne le sont pas : la stratégie a les faveurs des leçons de vie

qui visent à nous montrer qu'on a quelquefois tort d'agir avant de s'être bien renseigné.

Steven Spielberg en use tout au long de son film *E. T. l'Extra-terrestre*. Chaque fois, c'est nous qui sommes les mieux servis quand vient la distribution de l'information concernant la présence du petit *alien* sur Terre – notamment en matière de savoir visuel. Le tableau ci-dessous donne, dans le temps de la projection, l'instant où les différentes instances apprennent qu'un extra-terrestre est arrivé :

Spectateur	Elliott	Frère d'Elliott	Sœur d'Elliott	Mère d'Elliott	Autorités
2'05"	20'	36'07"	36'23"	1h19'50"	1h22'

Case 1 : pour être précis, les informations sur son apparence sont distillées progressivement (surtout dans l'*Édition du 20e anniversaire*, en 2002, qui a servi à la présente analyse) : une silhouette dans le vaisseau à 2'05, une démarche à 2'38, un gros plan sur la main à 3'07… Case 2 : là encore, il y a eu distillation de l'information ; Elliott sait qu'il y a quelqu'un dans la remise à 10'40, quand E. T. renvoie la balle, et l'entend dans le champ, à 14'40 ; le premier plan rapproché sur E. T. n'intervient qu'à 23'10. Chaque fois le schéma est le même : nous expérimentons brièvement le manque d'informations, puis, une fois rassasiés, devenons capables de comprendre ce manque chez les autres.

La focalisation interne. En restreignant notre savoir sous prétexte de le faire équivaloir à celui d'un personnage, le récit en focalisation interne systématise l'usage de l'ellipse privative. Penchons-nous sur *Psychose*, un classique de la restriction cognitive dans le récit. En effet, il

faut y attendre 104 minutes, sur les 108 du film, pour apprendre que Norman Bates souffre d'un dédoublement de la personnalité.



Stratégies de privation par recours à la focalisation interne dans *Psychose*

Au début, Marion vole de l'argent à son employeur et s'enfuit. À 25', elle arrive au motel tenu par Norman, et 21' plus tard gît morte dans une cabine de douche. Impossible de savoir ce qui vient de se passer. Le narrateur nous a certes mis d'abord à égalité avec Marion. Lorsqu'elle est arrivée, il n'y avait personne à l'accueil. La silhouette d'une femme à la fenêtre de la maison qui surplombe le motel a bien fait son apparition mais, de mèche avec Norman, le narrateur nous a refusé l'option de l'omniscience (elle aurait permis de découvrir qui était cette « femme »).

Au bout d'une heure ou presque, donc, la focalisation va transiter par d'autres personnages, à commencer par Sam, le fiancé de Marion rapidement rencontré au début, puis Arbogast, qui augmente notre savoir durant les 13' que nous passons avec lui, jusqu'à ce qu'il soit assassiné à son tour. Certes, nous avons pu voir l'assassin, mais de dos. Or de dos, dans sa robe, Norman fait une vieille mère tueuse en série crédible. Nous retrouvons donc Sam, cette fois à égalité complète avec Lila. Au bout de 86', un indice important nous est donné sur la mère de Norman : elle est morte depuis dix ans, aux yeux de la loi. Mais peu après cet indice est contredit par le son (on entend la dispute entre Norman et sa mère) et l'image (il la porte). Cependant, la position de la caméra joue le même rôle privatif qu'auparavant : le visage de la mère est caché. Sans doute, à ce stade, des spectateurs se souviennent-ils aussi avoir vu la mère marcher, en silhouette, lorsque Marion est arrivée : pourquoi la porter si elle peut marcher ?



Figure 8. Un plan typique du jeu des focalisations restreintes. Nous savons, *mais pas Norman*, que Marion se tient en bas et à gauche sur l'escalier de la cave (focalisation spectatorielle). D'autre part, nous savons, *mais pas Marion*, que la mère a été descendue à la cave par Norman, donc que la cave n'est pas un refuge très sûr.

Le chassé-croisé entre les supports de focalisation, associé à une diminution progressive du temps passé avec eux chaque fois qu'on les retrouve, d'une part organise le suspense qui est la marque de fabrique de Hitchcock, d'autre part alimente notre inquiétude par le biais de la focalisation spectatorielle – comme nous balançons entre Sam et Lila, nous sommes en mesure de savoir *avant elle* que Lila court des risques.

En tout, le film impose vingt principaux changements de support de focalisation (je ne compte pas les petits, qui consistent souvent à arriver quelques secondes avant que le personnage n'entre dans la pièce où nous allons être « avec lui », ou à en partir quelques secondes plus tard). C'est bien ce qui s'appelle une stratégie de privation – ou une « direction de spectateurs », comme se plaisait à le dire Hitchcock.





Prendre le train en marche : *Alice dans les villes* comme récit *in medias res*.

Durant le premier quart d'heure d'*Alice dans les villes*, le *road movie* de Wim Wenders, nous « sommes avec » un trentenaire allemand qui va d'une petite ville des États-Unis à l'autre en prenant des photos à l'aide d'un Polaroïd™. Comment s'appelle-t-il ? Dans quel but fait-il cela ? Mystère. Ses photos mêmes n'ont pas l'air de lui convenir (« elles ne montrent jamais ce qu'on a vu »). La réponse tombe seize minutes après le début du film : il s'agissait des deux derniers jours d'un reportage d'un mois sur « le paysage américain ». Mais Phil, notre héros (Rüdiger Vogler), n'a pas terminé son texte. À court d'argent, il doit rentrer en Allemagne. À l'aéroport, c'est la grève, et nous croisons un second récit *in medias res* : Alice et sa mère Lisa, qui essaient eux aussi de rentrer en Allemagne après un épisode américain dont on ignore tout.

Phil ne va pas tarder à se trouver en charge d'Alice, car Lisa les laisse là pour rejoindre un certain Hans, qui « ne sait plus où il en est », comme elle le dit dans un bref message. Ce second récit est même coupé aux deux extrémités (on ne saura pas ce qu'il en est de Hans, qu'on ne verra jamais non plus), à la manière d'une tranche de vie – ce qui est typique du *cinéma de l'errance* moderniste. Il y a d'ailleurs une scène où Phil apprend la mort de John Ford en lisant le journal, comme pour dire qu'il est temps de tourner la page et d'oser produire des récits comprenant des quêtes inachevées, des hésitations et des questions laissées en suspens.



Le récit révisionnel

Avec les années 1990 sont apparus dans la liste des films à succès des constructions narratives sophistiquées, qui entretiennent moins de rapports avec la réflexivité moderniste et la distanciation brechtienne qu'avec le

casse-tête chinois et l'illusion d'optique [1]. Ce sont des *films révisionnels*, ou « récits non fiables [2] », qui combinent la plupart des outils de distribution du savoir dont nous venons de parler, notamment la focalisation restreinte et l'ellipse privative. Ils nous invitent, en cours de projection, à remettre en cause la validité de notre savoir narratif, c'est-à-dire à faire des *rétrodictions* – alors que le récit causal vectoriel, lui, sollicite plus volontiers en nous des *prédictions*. Parvenus à leur terme, en effet, les récits révisionnels nous obligent à réviser, sous peine de voir s'écrouler la cohérence du monde diégétique ou de concevoir des univers contrefactuels un peu bizarres, l'organisation des données audiovisuelles que nous avions d'abord conçue : « Nom d'un chien, j'ai été mené en bateau ! »

L'apparition au cinéma de ces narrateurs, appelés en narratologie des narrateurs non fiables (*unreliable narrators*) n'est pas récente. Il y a déjà un « oh ! ce n'était qu'un rêve ! » nous obligeant à réviser une séquence (*Charlot et le masque de fer*, en 1921, quand il s'imagine déjà marié à l'héroïne, un bébé dans les bras en prime), ou même des films entiers (*Charlot soldat*, *Le Cabinet du Dr Caligari*, *La Femme au portrait*…). Les narrateurs non fiables descendent aussi des *machinations* représentées en focalisation restreinte, là encore à l'échelle d'une séquence (Charlot poignarde Carmen dans *Charlot joue Carmen*,

1. Les théoriciens de langue anglaise parlent à leur sujet de *mind-game movies*, ou de *mind-job films* : voir à ce sujet T. Elsaesser, « The Mind-Game Film », dans *Puzzle Films : Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, dir. W. Buckland, Malden, Blackwell, 2008, p. 13-41 ; N. King, « Secret Agency in Mainstream Postmodern Cinema », *Post Modern Culture*, vol. 18, n° 3, mai 2008.
2. Expression lancée par W. C. Booth dans *The Rhetorics of Fiction* [1961], Chicago University Press, 1983.

en 1916… jusqu'à ce qu'elle se relève et qu'il nous montre que la lame s'enfonçait dans le manche) ou d'un film (*Psychose*, on vient de le voir, ou encore *Vertigo*, *Les Diaboliques*, plus près de nous *Minuit dans le jardin du bien et du mal*, *The Ghost Writer*…). Mais leur systématisation et leur succès récents sont probablement liés à la généralisation des pratiques domestiques de visionnement des films (notamment l'usage du DVD, et plus marginalement l'apparition du *fan edit*, le remontage du film ou d'une partie du film par des particuliers), et surtout à l'essor des espaces d'expression sur Internet, lieux par excellence de la discussion collective de films ambigus ou amphibologiques (l'amphibologie est une figure de style qui ménage sciemment diverses interprétations possibles).

Le film révisionnel est parfois un récit non linéaire qui ne nous a pas prévenus qu'il manipulait le temps (dans quel ordre A les événements que j'ai vu représentés dans l'ordre B se sont-ils déroulés ?). Plus souvent, il apparaît comme un récit qui manipule l'ontologie de l'image cinématographique sans nous le dire (*c'était pour de faux !*).

Jusqu'où le narrateur peut-il aller ? Un récit non fiable n'est validé, esthétiquement ou économiquement, que si l'incertitude y est source de réflexion ou de plaisir : les escroqueries sont rejetées. Si la *loyauté procédurale* est un principe général du droit obligeant les forces de l'ordre à ne pas enfreindre la loi pour obtenir la preuve que quelqu'un l'a enfreinte, elle vaut aussi dans le monde narratologique. On n'aime pas tellement apprendre, en tant que spectateur coopérant, que l'on s'est « fait avoir » à l'aide de moyens douteux. Par exemple, ressentir de la peine à cause de la mort d'un personnage X pour apprendre quelques secondes plus tard qu'en réalité le mort est Y *affublé du masque de X*. Cette astuce qui

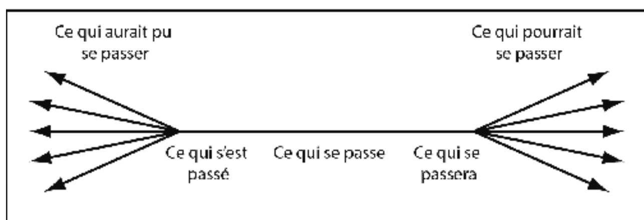


Figure 9. Le récit non fiable. Il organise la confusion entre l'histoire (ligne horizontale) et ses mondes possibles (les lignes déviantes).

manque de fair-play amuse éventuellement dans *Fantômas*, où la situation se veut parodique, mais moins dans le troisième *Mission : impossible* où elle se veut tragique. C'est une question d'appréciation, et d'accord entre les deux parties (narrateur d'un côté, spectateur de l'autre) sur ce qui est acceptable ou non. Comme l'écrivait le doyen Jean Carbonnier à propos de la loyauté procédurale dans son *Introduction au droit civil* : « Si les coups bas sont interdits, les simples ruses de guerre ne le sont pas » ; reste à déterminer ce qui différencie les deux catégories.

Il y a des récits *provisoirement* non fiables, qui font surtout effet la première fois qu'on en prend connaissance : *The Game*, *Vanilla Sky*, *Shutter Island*… Si nous regardons pour la seconde fois *Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995), nous disposons déjà de l'information selon laquelle la succession des événements de l'histoire est le produit d'une affabulation que Verbal, le truand au nom prédestiné, improvise à partir du tableau d'affichage de l'inspecteur Rabin à mesure que celui-ci l'interroge ; par conséquent l'arrivée du coup de théâtre final nous dispense de remettre en cause la validité du savoir narratif que nous avons acquis jusque-là. Cela ne remet pas le plaisir en cause, d'ailleurs, car nous pouvons apprécier désormais la façon dont Verbal nous « promène ».

Il y a aussi des récits *définitivement* non fiables : les jugements que nous portons sur la validité de leur monde diégétique sont révisables à l'infini, sans qu'aucune version prenne jamais le pas sur l'autre. Quelques-uns font l'objet d'un « culte » donnant lieu à des histoires différentes au gré des désirs et des croyances dont le spectateur se sert pour boucher leurs trous et résoudre leurs énigmes, comme certains des films de Christopher Nolan. Toutes sortes de lectures d'*Inception* (2010), par exemple, circulent sur le Web, et avant lui *Memento* (2000) avait déjà fait naître une débauche d'avis sur l'ontologie de ses affirmations narratives. Non seulement *Memento* entrelace *in medias res* deux histoires connectées, l'une en couleurs racontée à l'envers, l'autre en noir et blanc à l'endroit, mais il met en scène un héros qui a perdu sa mémoire à court terme. Pas plus qu'*Inception* il ne tranche, arrivé à sa fin, sur le statut de réalité de ce qu'il vient de montrer.

Plus simplement, beaucoup de récits restent non fiables pour la simple raison qu'ils sont médiatisés par un narrateur délégué dont on n'est pas certain à 100 % de la bonne foi – n'aurait-il pas tout inventé ? C'est le cas d'Antonio Salieri, d'autant qu'il nous parle depuis la cellule d'un asile d'aliénés, dans *Amadeus*.

Il y a plusieurs façons de travailler la non-fiabilité. La plus grosse ficelle est la manipulation ontologique. Elle consiste à jouer sur le degré de réalité diégétique des données narratives, ce qui équivaut au « je faisais semblant » des enfants, et autres « c'était pour de faux ». On croit avoir des informations fiables, mais elles ne le sont pas (comme dans *Charlot soldat*, *Caligari*, etc., cités plus haut). Un peu plus subtile, la déconstruction de l'histoire par le récit nous propose de mettre en attente certaines images avant de les classer le long de l'échelle temporelle et sur l'échelle de réalité. C'est le cas du *Machiniste*, qui

commence classiquement *in medias res* dans un monde semblable au nôtre. À mesure que le récit progresse, ce monde se délite et nous attendons l'explication en percevant de plus en plus systématiquement entre crochets ce que nous voyons. *Le Sixième Sens*, *Les Autres* tombent également sous cette coupe : plus on avance, plus il faut se rendre à l'évidence et éviter de prendre comme argent comptant les images que l'on nous propose, car elles ont été passées au tamis d'une conscience qui les a réorganisées. *Inception*, en revanche, nous prévient tout de suite.

Une troisième et dernière ruse de guerre consiste à nous livrer plusieurs versions de la même histoire. La « vérité » est alors à notre charge, soit qu'elle s'offre à notre sagacité comme synthèse à peu près objective des différentes versions subjectives des événements (*La Comtesse aux pieds nus*), soit qu'elle nous échappe du fait de la non-hiérarchisation ou de la non-complémentarité des versions subjectives (*Rashōmon*, *Les Girls*…).

L'orchestration narrative des sentiments

Les enfants et les comédiens ne sont pas les seuls à « être » momentanément quelqu'un d'autre ; il y a aussi les spectateurs de films narratifs. J'entends bien que les salles d'art et essai regorgent officiellement de dandys qui contrôlent si bien leurs émotions qu'ils ne se prennent jamais pour Buffy ni pour Batman, mais je ne crois guère à leur détachement. Il y a certes des gens qui résistent facilement à se mettre à la place d'autrui, mais ce n'est pas qu'il résistent, c'est qu'ils ne pourront *jamais* jouer à ce petit jeu, et on les trouve plutôt dans les institutions psychothérapiques que dans les salles d'art et essai, car la capacité à se mettre à la place d'autrui est une disposition universelle de l'espèce humaine, en l'absence de laquelle il est difficile de vivre en société. Il y a certes, aussi, des

films sans héros, et même des films sans acteurs, sans histoire, sans images, sans pellicule, etc., mais comme on l'a vu je soupçonne leurs spectateurs de narrativiser tout de même, en contrebande, leur propre expérience du film. D'ailleurs on peut faire deux choses à la fois, « être » quelqu'un d'autre et contempler kantiennement une image, être dandy la journée et se raconter des histoires la nuit (ou le contraire).

Susan Bordo se souvient qu'elle a regardé *Sur la route de Madison* avec sa sœur ; à l'instant précis où Francesca (Meryl Streep) pose sa main sur l'épaule de Robert (Clint Eastwood), toutes deux ont soupiré à l'unisson :

> J'ai ressenti la même sensation que si ç'avait été *moi* qui posais la main sur l'épaule de Clint, écrit-elle. Mon corps était visité par le souvenir de toutes les fois où, dans ma propre vie, j'avais vécu cette scène, ce moment où un geste, un regard, la rencontre des yeux, un peu de peau effleurée, rend ce qui va arriver clair et inaltérable [1].

Il y a une dimension allocentrique de l'expérience cinématographique (je vois comment vivent les autres) et une dimension égocentrique (je vis à travers eux les vies que je n'aurai pas le loisir de vivre ou je revis la mienne). Dans les deux cas, des allers et retours pilotés par l'émotion, souvent au gré de la distribution des cartes du savoir narratif. Parfois je suis *devant* le film, parfois je suis *dedans* – il m'emporte, me fait voyager (on parle de transport, d'élan, de ravissement, etc.). Et même il me *prend* : le plus célèbre livre de la critique américaine Pauline Kael valide d'ailleurs la connotation sexuelle, s'intitulant « Je l'ai perdue au cinoche [2] ».

---

1. S. Bordo, *The Male Body : A New Look at Men in Public and Private*, Farrar, Straus & Giroux, 1999, p. 143-144.
2. *I Lost it at the Movies* [1965], Londres, M. Boyars Publishers, 1994.

Une bonne analyse – rappelons le postulat du livre – me permet de comprendre comment j'ai été pris (ou pas), et aussi (c'est encore mieux) pourquoi les autres spectateurs l'ont été (ou pas). La sincérité y est indispensable, si tant est que « tout discours sur le cinéma, y compris le discours universitaire du chercheur, ne vaut finalement que par cette capacité à transmettre lui-même à ses lecteurs l'émotion transmise par certains films [1] ».

Notre humeur varie, aussi, ce qui complique les choses pour l'analyste. Il y a des soirs pour *Evil Dead* et des soirs pour *American Pie*. « Être d'humeur » (*in the mood*), c'est chercher une opportunité d'exprimer une émotion particulière. L'humeur est aux émotions ce que l'attention est à la perception. C'est à cause de cela, en grande partie, que les étiquettes de genre ont une si grande importance. Savoir à quel genre appartient le film que l'on s'apprête à voir compte en effet pour beaucoup dans l'effort que nous allons consentir afin de nous mettre en face de lui. Les psychologues anglo-saxons parlent à ce propos d'*attunement*, c'est-à-dire de mise au diapason ou d'orientation cognitivo-affective. Il s'agit d'une disposition très profondément inscrite en nous, dont les manifestation se laissent facilement observer, dans l'*attunement* réciproque entre la mère et le bébé, ou bien dans les travaux collectifs dont la synchronie est réglée en chantant à l'unisson. À s'installer dans un fauteuil l'humeur légère pour placer *Irréversible* dans le lecteur de DVD, à pousser sans réfléchir la porte d'une salle qui projette *Sex Academy* alors qu'on a l'humour scatologique en horreur, on s'expose à de sérieuses déconvenues. Pas seulement des déconvenues intellectuelles, d'ailleurs, mais des déconvenues *physiques*.

1. J.-M. Leveratto, *Cinéma, spaghettis…*, *op. cit.*, p. 15.

Les genres cinématographiques renseignent en effet grandement sur ce que les films *font* (ou sont censés faire) au corps de leurs spectateurs. C'est évident en ce qui concerne les comédies burlesques et les films pornographiques, par exemple, et l'on comprend aisément ce qui peut pousser à en consommer. Beaucoup d'étiquettes de genre n'apparaissent que dans les conversations. Elles sont destinées à circuler entre amis, membres d'une famille ou d'une tribu, de manière à indiquer clairement quel usage pourrait avoir tel film. On parle ainsi dans les pays anglo-saxons de *feel-good movies*, les films après la vision desquels *on se sent bien* – sans doute la plus claire de toutes les étiquettes génériques en matière de liens avec les « techniques du corps », à égalité avec le *tearjerker*, c'est-à-dire le tire-larmes ! On parle aussi de *date movies*, ou « films de rendez-vous ». Il s'agit de films à voir à deux, surtout au temps des premiers pas, quand on ne se connaît pas encore assez pour savoir quel genre il ou elle préfère. Sans oublier les *spinach movies*, dont le nom évoque le cliché d'aliments infects-mais-bons-pour-ta-santé : les *films-épinards* sont des films à voir pour se cultiver ou acquérir des points de distinction, mais dont on sait très bien qu'ils vont provoquer l'ennui ou les désagréments les plus pénibles.

L'étiquette de genre, donc, pointe certaines des stratégies narratives que le film déploie pour engendrer en nous les émotions que nous sommes disposés à accueillir. En accord avec cette étiquette, et puisque toute tentative pour nous faire quelque chose (nous amuser, nous retourner l'estomac…) échoue quand nous n'y sommes pas disposés, beaucoup de films mettent en place des stratégies de *gestion des humeurs* [1].

---

1. *Mood management* : terme de G. M. Smith, *Film Structure and the Emotion System*, New York, Cambridge University Press, 2003.



Frankenstein et la gestion des humeurs

Quand un genre est inauguré, quand il n'est pas encore bien maîtrisé par les fabricants de films ni par les spectateurs, il faut prendre des précautions. Ainsi, avant même le générique du premier _Frankenstein_, réalisé par James Whale en 1931, à une époque où tourner un film d'horreur n'était pas du tout banal, voit-on arriver sur l'écran un homme en costume-cravate, aux gestes gauches. Ne sachant trop sur quel ton nous parler, il énonce : « M. Laemmle, producteur de ce film, pense qu'il ne serait pas correct de le présenter sans un petit mot d'avertissement amical [_l'homme donne le sujet de l'histoire_]. Ce film peut vous faire frissonner, vous choquer. Il peut même vous horrifier ! Alors si vous craignez de soumettre vos nerfs à une telle épreuve, vous avez encore une chance… Bien, on vous aura prévenus. [_Il sort ; le générique démarre._]

Il est amusant de constater que ce discours a soixante-dix ans d'avance : c'est celui des actuelles adolescentes qui se projettent des films gore en se mettant au défi de ne pas détourner les yeux ou de rester devant jusqu'au bout… Dans tous les cas, le réglage cognitivo-affectif préalable est indispensable.



Les stratégies de gestion des humeurs portent en gros sur tout ce qui se laisse définir par le ton et la tonalité – le grain des matières, la palette des couleurs, le jeu des acteurs, la musique, etc. Un plan « neutre », en contexte, tend à être interprété en fonction de ce qui l'entoure, et qui dessine une ambiance particulière. C'est ainsi qu'il faut comprendre le trop fameux *effet Koulechov* : par-delà d'encombrantes connotations béhavioristes et une absence de sérieux expérimental, il se réduit à la constata-

tion selon laquelle toute image est interprétée en fonction de son contexte et selon l'ambiance générale [1].

Construire cette ambiance, dans le cinéma courant, échoit souvent à la musique. Tout est normal, par exemple, rien de particulier n'arrive à l'écran ; mais la mélodie (ou même seulement son instrumentarium ou son interprétation) nous suggère quelque chose de bizarre dans cette normalité – tout va trop bien, un basculement menace (*Mulholland Drive*, *Virgin Suicides*, etc.). Ou encore, dans le mélodrame : un chien qui n'a pas envie de jouer avec son maître, sur un écran, cela n'a rien de triste ; mais quand une mélodie tragique s'en mêle, comme dans *Umberto D.*, le classique néoréaliste de Vittorio De Sica en 1952, nappé en abondance des violons terribles d'Alessandro Cicognini…

Il n'y a pas que la musique, évidemment. Dans le cadre de la gestion des humeurs, le cinéma dispose de deux stratégies narratives qui ont fait leurs preuves, la distribution des *marqueurs émotionnels* [2] et la mise en place de *situations scénaristiques impliquantes* [3].

Les marqueurs émotionnels. Ces figures ponctuelles, qui ont l'avantage de passer outre à nos dispositions personnelles et culturelles pour agir directement sur le corps, sont destinées à surprendre sur le moment ; elles arrivent sans prévenir. Une apparition brutale, un coup de théâtre, un coup de cymbales, plus simplement une

---

1. D. Mobbs *et al.*, « The Kuleshov Effect : The Influence of Contextual Framing on Emotional Attributions », *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, vol. 1, n° 2, 2006, p. 95-106.
2. *Emotional markers* : voir G. M. Smith, *Film Structure…*, *op. cit.*
3. *Emotional episodes* : Ed. S. Tan, *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*, Mahwah, L. Erlbaum Associates, 1996.

différence forte d'intensité, qui provoque par réflexe, sans distinction de différences culturelles ni de variété d'humeurs, des accommodations physiologiques chez nous : intensité lumineuse (*cut* sur un ciel ensoleillé alors que nous sommes dans l'ombre depuis dix minutes, ou phare de bus la nuit qui arrive droit sur nous, comme à l'ouverture de *Tetro*, Coppola, 2009) ou sonore (brève impulsion dans le registre grave, pour souligner combien ce qui se passe est « grave »). Ces marqueurs ont ceci de particulier qu'ils ne « servent » à rien du point de vue narratif ; ils sont là pour faire effet tout de suite au cas où la gestion des humeurs flotterait. Le cinéma fantastique s'en montre friand, notamment sous forme de fausses pistes sonores (ce n'est pas le monstre, mais bien quelque chose de banal dont on a cru sur le coup…).

L'archétype de ce procédé peut être trouvé dans le film que Jacques Tourneur réalisa en 1942, *La Féline*, quand Alice (Jane Randolph) marche seule dans la nuit, suivie par le monstre (Irena, la femme panthère interprétée par Simone Simon). Pendant 1'28" on n'entend que le clic-clac des talons, d'abord ceux des deux femmes, puis seulement ceux d'Alice, ce qui nous laisse supposer qu'Irena s'est transformée et qu'elle marche désormais sur ses coussinets de panthère. Soudain, monté *cut* (alors que la coutume veut que les sons chevauchent les points de montage image), un vacarme terrible – ouf, ce n'est que le bus qui s'arrête… Depuis que les systèmes de reproduction sonore permettent de produire des bruits violents, les films d'horreur font des marqueurs de ce style une utilisation systématique (dans la scène d'ouverture de *Wolfman*, 2009, la fausse piste d'une simple envolée de moineaux développe à peine moins de dynamique qu'un train qui nous passerait sous le nez).

Les situations scénaristiques impliquantes. Préparés à éprouver certaines émotions, du fait de la gestion des humeurs et de l'action des marqueurs, tels des taureaux rendus agressifs par les banderilles, nous voilà prêts à « déduire » des émotions de certaines situations scénaristiques, c'est-à-dire à nous laisser contaminer par ce qu'éprouvent les personnages ou ce que nous éprouverions si nous étions à leurs côtés. Ed Tan propose de décrire ces situations particulières à l'aide de plusieurs paramètres en vue d'expliquer pourquoi nous les trouvons plus ou moins impliquantes :

– La *relevance*. C'est la proximité des intérêts. Si la condition animale m'indiffère, je ne serai guère *concerné* par les malheurs de Lassie quand un piège à loups broie sa patte.

– La *valence*. C'est l'importance intrinsèque de la situation. Se trouver sur le point d'être fusillé est plus « important » que se trouver sur le point de manquer de moutarde pour terminer la mayonnaise.

– Le *degré de réalité*. C'est le discernement épistémique qui module mon appréciation de la situation. Avant de m'inquiéter pour le héros, il faut que je m'assure que le narrateur est fiable, et qu'il ne m'a pas introduit à mon insu dans un rêve ou un récit emboîté. Je ne m'engage que si les événements ont lieu « pour de bon » : le baiser qu'échangent Harry et Hermione dans le septième épisode de la saga *Harry Potter* aurait fait un tout autre effet s'il avait été présenté comme un flash-forward et non comme une image mentale.

– L'*intentionnalité*. Savoir qu'une voiture a failli renverser le héros n'est pas du tout la même chose qu'avoir la certitude que quelqu'un a essayé de l'écraser. La lecture de la causalité en termes de hasard suppose un investissement différent de la lecture en termes de nécessité. Comprendre que Pierre Malaquet est *toujours* distrait, c'est-à-dire *nécessairement* distrait, permet de se délecter de ses

gaffes avant même qu'elles se produisent (*Le Distrait*) ; comprendre que c'est « la faute à pas de chance » si Mario se tue à la fin du *Salaire de la peur* alors qu'il a échappé à tant de dangers, c'est recevoir une invitation à se morfondre fatalistement.

– L'*issue entrevue*. On s'inquiétera moins sachant que les secours arrivent ; on rira moins d'une bévue en visualisant ses conséquences négatives. La remarque est valable pour les revisionnages : on rit du héros la première fois qu'on voit *La Splendeur des Amberson*, quand il trébuche et s'encastre dans sa contrebasse, mais pas les suivantes, en sachant qu'il ruine sa vie ce faisant.

– L'*urgence*. On s'inquiète davantage en sachant qu'il ne reste plus qu'une minute avant que la bombe n'explose. Les scénaristes le savent et utilisent fréquemment, quel que soit le genre, l'astuce des aiguilles qui tournent (*ticking clock* en anglais, le tic-tac de l'horloge) et de la date limite (*deadline*). Toute suite numérique est susceptible de servir – un exemple célèbre est le nombre de bouteilles de champagne encore à ouvrir dans *Les Enchaînés* (Hitchcock, 1948), déclinée par ordre décroissant : plus il baisse et plus nos héros sont en danger. L'urgence est par là même le pilier du suspense. Ce procédé repose sur l'introduction dans le film d'un événement inaugural (déclenchement du compte à rebours, par exemple), nous suggérant d'émettre des hypothèses sur les conséquences, heureuses ou malheureuses pour les personnages, qu'il peut avoir.

L'entretien de l'attention. L'issue entrevue et l'urgence reposent sur notre propension à la *prédiction*. Rien que de très naturel ici. Prédire, c'est survivre : nos cinq sens et la logique des raisonnements menés à partir des données qu'ils nous fournissent sont tout entiers tournés vers ce but. Et le doux cocon d'une salle de

cinéma dépourvue de dangers mortels n'y change rien : impossible de laisser notre anatomie cognitive au vestiaire. Toutes les stratégies à grande échelle développées par des narrateurs dans le but de nous intéresser reposent sur cette propension à produire des inférences. Ces stratégies se retrouvent aussi à plus petite échelle, dans l'entretien de l'attention. Décrivons les deux plus courantes d'entre elles, le système des accroches (*hooks*) et la prédiction assistée.

La plus brutale des *accroches* consiste à nous inviter à imaginer la suite en nous laissant sur notre faim. Le récit s'interrompt, abandonnant les personnages dans une situation critique – ce qui s'appelle un *cliffhanger* (littéralement « suspendu à la falaise »). Le procédé vient du feuilleton, et les séries télé l'utilisent souvent pour nous inviter à supporter leurs interruptions publicitaires ou en fin d'épisode pour nous donner l'envie de revenir la semaine suivante. Mais les longs-métrages peuvent aussi se permettre de quitter un héros dans de beaux draps, le temps d'un montage alterné, d'une bifurcation vers une intrigue secondaire, ou d'un désintérêt plus ou moins feint pour son destin. C'est d'ailleurs ce que s'amuse à faire Spielberg, quand il prend le terme de « *cliffhanger* » au pied de la lettre dans le troisième épisode des aventures d'Indiana Jones : la caméra reste en haut de la falaise alors qu'Indiana vient de tomber. Il arrive aussi que les *cliffhangers* le restent pour l'éternité, quand l'argent manque pour financer la suite : ainsi ne saura-t-on jamais comment l'héroïne de *Dark Angel*, la série de James Cameron, se sort de la périlleuse situation dans laquelle le narrateur la laisse à la fin de la saison 2.

L'enchaînement entre les scènes, dans un long-métrage, repose souvent sur de petites accroches, questions, suspensions, essais, tentatives, amorces, mises en œuvre diverses qui posent une interrogation (réussira-

t-il ? sera-t-il entendu ? cela servira-t-il à quelque chose ?, etc.). Les accroches, quand le narrateur les utilise systématiquement, sont le *legato* indiqué sur la partition filmique ; elles fluidifient la narration en entretenant notre intérêt pour le cours du film. Elles nous « donnent des rendez-vous » (*appointments*), comme dit David Bordwell, quelquefois en nous laissant sur notre faim, quelquefois en promettant qu'on en « aura davantage » (*more to come*), ou qu'au moins certaines réponses arriveront.

Moins brutale que le *cliffhanger*, l'assistance à la prédiction consiste plutôt à semer des miettes de pain pour nous faire prendre un certain chemin.

De nos jours encore, comme on le constate en lisant ce qui est sans doute le manuel d'écriture de scénarios le plus populaire du moment, *Story*, la communication des indices à partir desquels le spectateur fera des inférences afin de reconstruire les péripéties est soumise à des règles d'économie et de prudence. « Ne jamais inclure quoi que ce soit dont le public peut se douter par lui-même. Ne jamais omettre de révéler un détail d'exposition si la non-connaissance de ce détail risque de créer des confusions [1]. » Il y a longtemps que ce principe est connu et appliqué ; ainsi les scénaristes américains appellent-ils « pistolet de Tchekhov » (*Chekhov's gun*) tout accent mis sur un objet qui aura plus tard un grand rôle dans l'intrigue, parce qu'Anton Tchekhov passe pour avoir dit lors d'une conversation avec Ilia Gurliand : « S'il y a un pistolet accroché au mur pendant l'acte un, il doit servir au dernier acte. »

Ce principe d'économie, qui sera appelé ici *prédiction assistée*, fonde l'habitude, dans le public, d'interpréter le

---

1. R. McKee, *Story. Contenu, structure, genre : les Principes de l'écriture d'un scénario*, trad. de B. Gauthier, Dixit, p. 312.

moindre détail comme un indice « chargé de sens » au sein de l'histoire ou, si l'on veut, un indice qui « prendra tout son sens » une fois que le récit se sera déroulé jusqu'à son terme. La fréquence de son utilisation dépend bien sûr du genre et du style : il est des façons de raconter qui excluent d'entrer dans cette logique de sens (le cinéma de la modernité, le *quirky movie*, les clips…), mais la grande majorité des œuvres conçues selon une rationalité « artisanale » (voir p. 304) s'en sert. Le narrateur nous y fait entrevoir, nous suggère *mezza voce*, « où » pourrait arriver la situation qui évolue. C'est la technique du signe avant-coureur (*foreshadowing*, littéralement l'ombre qui arrive devant). Même le suspense non tragique des comédies romantiques peut y recourir (voir figure page suivante).

Notre propension à jouer ainsi les devins sur la foi du premier indice venu nous fait courir le risque de mordre à l'hameçon. Le narrateur, qui le sait, en profite quelquefois pour nous mettre sur une fausse piste – un « hareng rouge » (*red herring*), disent les scénaristes américains, du nom d'une technique utilisée par les dresseurs de chiens (entre la trace d'un lapin qui vient de passer et celle d'un hareng traîné là tout exprès, les chiens suivent la plus forte, c'est-à-dire celle du hareng : il faut les entraîner à ne pas tomber dans le piège). Cela dit, la situation est un peu différente au cinéma, car nous pouvons accepter *pour le plaisir* de suivre la mauvaise piste, en sachant que nous recevrons une récompense finale sans doute supérieure à celle qui nous attend si nous nous montrons trop malins. Cette récompense, c'est le plaisir du coup de théâtre, de la révélation, de la surprise finale qui prouve que l'on avait tort de s'inquiéter – on avait tort de s'inquiéter pour Harry Potter en voyant le ténébreux professeur Severus Rogue (son nom même était un



Figure 10. *La Femme modèle* (1957). Le cadre est conçu pour que le manche du parasol coupe en deux l'écran à la façon d'un *split-screen*. Mike et Marilla viennent de se rencontrer et de tomber amoureux l'un de l'autre, sans savoir que leurs professions et leurs milieux socioculturels respectifs vont créer une barrière entre eux et miner leur couple. Ce faux *split-screen* nous l'annonce discrètement. Le motif est repris à l'arrière-plan – car les films classiques disent toujours au moins deux fois tout ce qui leur semble important – avec un autre couple coupé par le parasol, et encore un couple séparé pour de bon ainsi que Mike et Marilla le seront dans la seconde moitié du film (la femme passe à gauche, l'homme est affalé sur une dormeuse à droite, exactement comme Mike sur son lit d'hôtel dans cette seconde moitié).
La prédiction assistée a toujours le vent en poupe. Dans *Adventureland* (2009), un exemple entre mille, le père du héros demande, avec un léger excès de démonstrativité, un deuxième whisky au restaurant, dans le but de nous « prédisposer » à apprendre une heure plus tard qu'il est alcoolique.

hareng rouge) s'acharner sur lui tout au long de l'année scolaire (*Harry Potter à l'école des sorciers*).

L'étiquette du genre tient dans le cadre de la prédiction assistée un rôle tout aussi important que dans le cas de la disposition à ressentir certaines émotions. Confrontés à un film qui n'est « pas notre genre » (par goût ou par manque d'information), nous imaginerons sans doute *davantage* de fins possibles qu'un habitué de ce genre-là, quelqu'un qui « connaît la musique ».

Les situations scénaristiques impliquantes, cependant, n'ont pas recours qu'au suspense. Elles peuvent comme

les marqueurs provoquer la *surprise* – en l'occurrence la surprise narrative. Retournements de situation, coups de théâtre, *deus ex machina*, chance qui tourne, pannes de courant et éclipses providentielles… La surprise narrative fait bon ménage avec les récits à focalisation restreinte et les récits révisionnels que nous avons évoqués, car – restriction de savoir oblige – on ne l'a littéralement pas *vue arriver*. Elle se montre par là même souvent plus « efficace » que les marqueurs émotionnels, du moins quand elle fonctionne, c'est-à-dire quand le spectateur accepte de valider le stratagème qui l'a empêché de la voir venir (souvenons-nous des positions de la caméra dans *Psychose*, p. 78, qui nous empêchaient de deviner que la mère était morte). La surprise totale, en effet, semble souvent moins agréable que le plaisir quasi didactique de comprendre rétrospectivement *comment* on s'est trouvé mené en bateau.

Plus tranquillement qu'avec le suspense et la surprise, enfin, les situations scénaristiques impliquantes sollicitent parfois la simple *curiosité* de savoir comment l'histoire va se terminer ou comment le narrateur va se débrouiller pour tirer ses personnages de la situation compliquée dans laquelle il les a plongés – résolution d'un *mystère* dans les deux cas. Quand la curiosité est seule en lice, le récit avance sans coup de théâtre ni suspense : il se transforme progressivement. Prenons les exemples du suicide et de l'assassinat. Régi par le suspense, le récit commencerait *avant* et suggérerait la question « vont-ils réussir ? ». Régi par le mystère engendrant la curiosité, cette fois, le récit commence *après* la réussite de l'entreprise et la question devient « comment en est-elle arrivée à cette terrible extrémité ? » dans le cas du suicide, et « qui a fait le coup ? » dans le cas de l'assassinat. Mystère et constructions en flash-back de l'enquête policière ou du drame psychologique, dans lesquels nous

sommes à égalité de savoir avec le héros, font donc bon ménage. Le récit y commence volontiers sur une découverte – un cadavre au cours d'une promenade (*The Dead Girl*), une tête coupée dans un sac à l'occasion d'un voyage en train (*La Sentinelle*), ou plus légèrement une boîte de souvenirs d'enfance (*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*) ou une lettre d'amour dans une bouteille (*Message in a Bottle*). Il n'y a plus ensuite qu'à remonter la piste, la chute étant déjà connue.

RESUME 2

Ai-je affaire à un film centré sur l'histoire, de type plutôt vectoriel ? ou bien à un film qui met (aussi) en valeur la façon de raconter cette histoire ?

Dans ce second cas, le récit est-il non linéaire ? La focalisation est-elle restreinte, et si oui quelles sont les grandes différences de savoir narratif, entre quelles instances ce savoir se partage-t-il, et quelles armes le narrateur utilise-t-il en vue de cette distribution sélective ? Le film a-t-il un côté révisionnel, c'est-à-dire donne-t-il en cours de route ou en fin de partie des informations qui font revoir la donne de départ ?

Si le récit présente une boucle : comment le narrateur s'y prend-il pour raconter la répétition d'un acte, ou les différentes versions d'un même acte ?

En conclusion de cette partie : à quel type de narrateur ai-je affaire (timide, narcissique ou joueur ? enclin plutôt à dire ou à montrer ?), et quelle attitude cognitive suis-je supposé prendre face à lui ?

Croire aux images (ou pas)

Dans le texte qu'elle écrivit en 1926, simplement intitulé *The Cinema*, Virginia Woolf célébra d'une façon étonnante les pouvoirs de films qui, pourtant, lui apparaissaient en noir et blanc et privés de son synchrone. Ce qui lui semblait extraordinaire chaque fois qu'elle poussait la porte d'une salle, confia-t-elle, c'est le sentiment d'avoir accès à des endroits sans y aller pour de bon. Elle voyait là la preuve que le reste du monde continue à exister quand on n'est pas là pour le percevoir. Sur l'écran, concluait-elle, se trouve un réel *plus réel* que le vrai, en ce qu'il n'a pas besoin d'être attesté par notre présence

L'impression de Woolf dépassait l'habituelle dichotomie « fiction *vs* documentaire », bien utile quand il faut poser des étiquettes de genre mais peu efficace comme outil d'analyse. Il nous arrive en effet de ne pas croire à des documentaires et de croire à des fictions, même si la pression sociomédiatique est très forte pour nous faire respecter le réglage de la réception en fonction des étiquettes « fiction » et « documentaire ». Il y a même des cas, et Eisenstein s'en était aperçu, où des informations glanées au cinéma remplacent des informations perçues en direct, sans doute parce qu'on les trouve plus séduisantes et parce qu'elles « font plus vrai » en s'accordant mieux à nos habitudes de pensée – ainsi Richard Hoggart fut-il tout surpris de retourner, trente ans après, dans l'école de son enfance et de s'apercevoir que le souvenir qu'il avait du bâtiment mélangeait allégrement la vraie école à des écoles vues dans des films [1].

1. Voir R. Hoggart, *33 Newport Street : Autobiographie d'un intellectuel issu des classes populaires anglaises*, Seuil/Gallimard, 1991, p. 189.

Rien d'étonnant à cela, puisque la connaissance du monde est indispensable à la compréhension et à l'appréciation des films. Pour saisir l'embarras du chirurgien de *Short Cuts* (Robert Altman, 1993) à la perspective d'avoir invité à dîner en famille chez lui, par mégarde, la fantaisiste chargée de distraire les enfants malades de son service, il faut savoir que la dimension ségrégative des rapports de classe s'étend à la vie privée, du moins dans des sociétés comme celles que le film prend pour cadre. Il est rare qu'un chef invite à dîner un subalterne pour le simple agrément d'être en sa compagnie. En l'absence d'un tel renseignement, malgré l'aide des dialogues et du jeu des acteurs, la charge affective de la situation s'envole. C'est par la nécessité du recours à ce *complément de savoir* que s'explique la présence d'allusions sexuelles dans les films à l'époque où les bonnes mœurs leur faisaient la chasse. Ainsi ce dialogue de *Sourires d'une nuit d'été* (Bergman, 1955), entre la comtesse et l'avocat :

> « J'admire vos enfants, maître ; surtout la fille.
> — C'est ma *femme*, madame.
> — Hmm. Vous devez mener une vie éreintante. »

Une analyse de film narratif qui se contenterait de parler du style serait incomplète. C'est la connaissance du monde qui remplit les blancs du récit, et Charlie Chaplin s'en était aperçu : pour que le public participe, comprenne et s'identifie, il faut prendre appui sur son *savoir*. « Si l'on se servait de quelque chose que le public ne reconnaît pas immédiatement, celui-ci ne serait pas capable de l'apprécier aussi bien. » S'il ne savait pas combien la glace est froide, dans *Charlot s'évade*, il ne frissonnerait pas ni ne rirait quand les glaçons tombent dans le cou de la dame respectable [1].

1. Ch. Chaplin, « De quoi rit le public » [1918], *Le Cinéma : naissance d'un art*, dir. D. Banda et J. Moure, Flammarion, p. 399.

Comme le dit Evangelos Tziallas, le genre qui repose le plus clairement sur cet appel à l'expérience personnelle est probablement celui du film X – une « pure affaire de mémoire » : en regarder réveille le souvenir de nos propres expériences sexuelles, et quand nous faisons l'amour, le souvenir de ces films nous traverse. Bien entendu cette relation des données à l'expérience change en même temps que nous : un spectateur masculin ne regarde plus *Le Voleur de bicyclette* de la même façon dès lors qu'il a fait l'expérience de la paternité.

Dans le sens inverse, maintenant, les récits audiovisuels nous apportent des informations qui contribuent quelquefois à construire notre connaissance du monde – ne serait-ce qu'à propos du cinéma lui-même. Cela dépend bien sûr de leur réussite artistique et de nos dispositions, mais aussi de la sorte de relation qu'entretiennent leurs images avec le monde quotidien.

Les ambitions de la représentation

Le rapport des films narratifs à ce qui se passe ou ce qui s'est passé pour de bon dans le monde peut prendre de multiples formes, quelquefois appelées *contrats de communication* ou *pactes d'intentionnalité*. On ne saurait en dresser la liste tant les possibilités sont nombreuses [1], ni donner de règles pour déduire de la vision d'un film quel contrat il propose, tant il s'agit d'un ajustement complexe qui varie suivant le contexte sociohistorique et les informations dont nous disposons à propos de « ce que voudraient » ses auteurs, ses vendeurs, ses fans, ses exégètes et ses ennemis. Mais le contrat implicite le plus

1. Pour un aperçu, voir J. Aumont, *L'Image*, 3e éd., Armand Colin, 2011, chap. « Fonctions et milieux de l'image », p. 144-194.

courant est sans doute le contrat *descriptif*, même dans le cadre des fictions. Il attribue au film un intérêt pratique. « Qu'apprenons-nous de ce film ? » (*what do we learn from this movie ?*) – qu'apprenons-nous d'utile au quotidien, et pas seulement sur l'histoire du cinéma ou sur l'œuvre du réalisateur : une question comme celle-ci, qui revient si souvent sous la plume des critiques de l'hebdomadaire *The New Yorker*, est centrale dans ce cadre des fictions descriptives.

D'innombrables auteurs ont célébré cet intérêt pratique. « Un peu plus, un peu moins, écrivait Georges Bataille, tout homme est suspendu aux *récits*, aux *romans*, qui lui révèlent la vérité multiple de la vie. » Aristote affirmait déjà que « nous n'avons jamais assez vécu. Sans la fiction, notre expérience est trop confinée et restreinte ». Et aux yeux de Martha Nussbaum, « la littérature est une extension de la vie : horizontalement, parce qu'elle met le lecteur en contact avec des événements, des lieux, des personnes ou des problèmes qu'il ne peut renconter autrement ; mais aussi verticalement, parce qu'elle donne au lecteur une expérience plus profonde, plus précise et plus fine que celle que la vie offre d'ordinaire [1] ».

Au cinéma, bien entendu, il en va de même. « Révélation », comme chez Bataille, ou simple confirmation, l'apprentissage est souvent au programme. Même l'ambition esthétique, quand l'image vaut pour elle-même, libérée de l'obligation de ressemblance au monde, est susceptible de s'accompagner d'une délivrance de renseignements valides : la défamiliarisation qu'elle opère aboutit parfois à modifier notre regard. Elle sert aussi

1. G. Bataille, *Le Bleu du ciel*, Gallimard, 1991, p. ii. M. Nussbaum (Aristote inclus), *La Connaissance de l'amour*, *op. cit.*, p. 79-80.

parfois à se connaître soi-même mieux qu'avant. Et au pire, en sortant d'un film d'avant-garde qui ne représente rien de connu, on aura eu un aperçu des possibilités plastiques du médium. Quant à l'ambition ludique, très souvent citée en matière de films « commerciaux » censés être vus « pour se détendre » comme on va se faire masser, elle comprend souvent elle aussi une part utilitaire. Ainsi les fictions conditionnelles montrent-elles la façon dont les choses *pourraient* se dérouler, et les fictions contrefactuelles la façon dont elles *auraient pu* se dérouler. Leurs mondes alternatifs se prêtent bien, par exemple, à un usage éthique : *Superman* passe certes pour une amusante fiction conditionnelle (*si* un extra-terrestre volant, fort et serviable, arrivait sur Terre…), mais rien n'empêche de la voir sous les allures d'une étude de mœurs (comment réagirait l'humanité si un sauveur crédible se présentait ?).

Penchons-nous maintenant sur les films ouvertement descriptifs, puis sur ceux qui affichent l'ambition de changer le monde.

Une ambition descriptive. Dans la famille que cette ambition circonscrit prennent couramment place les films officiellement porteurs de l'étiquette générique « documentaire », mais aussi les films de fiction qui relèvent du « mentir-vrai », c'est-à-dire les chroniques et les études de mœurs, autant de *reconstitutions* (quasiment au sens que le mot possède dans le cadre d'une instruction judiciaire) qui nous montrent ou veulent nous montrer – quitte à en produire des représentations défamiliarisantes pour mieux nous ouvrir les yeux et les oreilles – *les choses telles qu'elles sont*. Pour pasticher le mot de Sylvia Plath, on pourrait les appeler des « films

pommes de terres et saucisses[1] » : il sont solidement ancrés dans le monde concret qui nous entoure. La « monstration », cependant, s'y fait parfois démonstration, quand la description laisse place à l'analyse et au commentaire de l'événement.



Les origines de la Seconde Guerre mondiale vues par le cinéma

Exemple de « mentir-vrai » très connu, *Le Dictateur*, de Chaplin, passe pour être fidèle à la réalité de la Seconde Guerre mondiale – non pas une fidélité de la surface, car Hitler y est représenté sous les traits comiquement grotesques de Hynkel, mais une fidélité de la structure. « Exterminons-les ! s'exclame ainsi Hynkel en parlant des Juifs. Nous n'aurons de paix qu'avec une race aryenne pure. Quelle merveille : une nation de blonds aux yeux bleus ! » La validité descriptive du texte est d'autant plus sidérante qu'il a été écrit avant la solution finale. Par la suite, cependant, le film se fait plus analytique, notamment au cours du fameux discours sur lequel il se clôt. Dans le vibrant appel à l'entraide universelle que lance le barbier, en effet, se glisse une lecture des origines de la Seconde Guerre mondiale : « À ceux qui m'entendent, je dis : ne désespérez pas. Notre malheur actuel est né de la cupidité et de l'amertume de ceux qui redoutent le progrès. La haine passera, les dictateurs mourront, et le pouvoir pris au peuple reviendra au peuple. »

La cupidité et la peur du progrès, cependant, apparaissent rarement sous la plume des historiens qui abordent

1. Le 10 juin 1959, Sylvia Plath s'ennuie à lire Virginia Woolf, dont elle juge les ellipses trop peu réalistes. « Ce n'est certainement pas la vie, pas même la vraie vie. C'est ce qui manque chez Woolf, le côté pommes de terres et saucisses » (*Œuvres de Sylvia Plath*, trad. d'Audrey Van de Sandt, Gallimard, 2011, p. 1160).

ce sujet. La validité descriptive du film, dès lors, se déplace : il se met à témoigner de ce que l'on pensait de la guerre à l'époque où il a été tourné. Comparons avec un autre film à propos des origines du nazisme, *L'Œuf du serpent*.

L'action se déroule aussi avant le conflit, dans l'Allemagne de 1923, et se termine aussi par un grand discours. Le machiavélique Dr Vergerus le prononce en commentant les images de passants anonymes des trottoirs de Berlin : « Regardez ces gens. Ils sont incapables de faire la révolution. Ils sont trop humiliés, apeurés, opprimés. Mais dans dix ans, ceux qui ont dix ans en auront vingt, ceux qui en ont quinze en auront vingt-cinq. À la haine qu'ils ont héritée de leurs parents viendront s'ajouter leur idéalisme et leur impatience. Quelqu'un montera au créneau pour dire ce qu'ils ne peuvent exprimer. Quelqu'un leur promettra un avenir. Quelqu'un fera des revendications. Quelqu'un leur parlera de grandeur et de sacrifice. La jeunesse inexpérimentée transmettra son courage et sa foi à ceux qui sont las et hésitants. Alors, ce sera la révolution et notre monde sera mis à feu et à sang. Dans dix ans, pas plus. »

Cette fois l'analyse paraît plus convaincante, mais le film date de 1978. Bergman a eu trente ans pour réfléchir, alors que *Le Dictateur* a été écrit, tourné et monté « à chaud » entre 1937 et 1940.



Disons prudemment que certains films « font vrai » et d'autres non. Ils font vrai, mais de là à les croire sans aller vérifier… « Un documentaire est un film où les morts ne se relèvent pas » : la formule est célèbre, mais l'information selon laquelle ils sont bel et bien morts ne peut naître que du croisement de sources fiables, pas de la seule image. Je « sais » que la petite fille morte ne va pas se relever à la fin de *Valse avec Bachir* (2010). J'en met-

trais ma main au feu. Mais pour être honnête je le *sens* plutôt que je ne le sais. Je sollicite implicitement la parole de l'auteur, la caution de l'équipe de filmage, je parie sur l'humanité de la chaîne des personnes qui ont contribué à porter cette image d'abomination à mes yeux.

Quelquefois nous nous fions aux images qui font vrai, d'autres fois non. Sans doute tendons-nous aussi à croire davantage un film qui nous semble très bon, mais il n'y a franchement aucune raison de lier le talent à la capacité descriptive : pour se renseigner sur les méthodes de la police française au XIXe siècle il vaut mieux lire Eugène Sue que Balzac (pourtant plus coté esthétiquement [1]) ; et pour avoir une petite idée de ce qu'est un ouvrier américain des années 1980 il vaut mieux regarder *Blue Collar* que *Voyage au bout de l'enfer*, alors que l'auteur du premier (Paul Schrader) n'a pas le prestige de son confrère (Michael Cimino).

Le tout est de savoir de quels points de comparaison on dispose. R. Lee Ermey demeura onze ans chez les marines, à la suite de quoi il sortit sergent d'artillerie : quand il interprète le sergent instructeur Hartman dans *Full Metal Jacket*, indubitablement, il sonne juste – c'est pourquoi, on le suppose, Stanley Kubrick l'a engagé pour jouer le rôle au lieu de se contenter de l'utiliser comme simple conseiller technique pour les questions militaires, fonction pour laquelle il avait initialement été choisi. Il fait vrai, oui, mais qu'est-ce que je connais de la formation des jeunes Marines ? Rien. Ou plutôt, rien d'autre que ce que j'ai vu au cinéma [2]… N'oublions pas qu'en

---

1. Étude de L. Chevalier citée par Y. Darré, « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *ARSS*, n° 161-162, 2006, p. 132.
2. Dès que se produit un événement assez extraordinaire pour n'avoir jusqu'ici été expérimenté que devant un écran, ses témoins tendent à le décrire en le comparant aux représentations préalables dont ils

proposant des modèles de comportement les films contribuent à construire le monde : il me reste dès lors, si j'ai soif de vrai à ce point, à espérer que la « fiction » a rejoint la « réalité » et que désormais tous les sergents instructeurs de marines s'échinent à copier Ermey.

Prendre un film pour un document historique est risqué. La théorie du reflet (Darré), dite aussi réflexionnisme (Bordwell), voudrait que le film, même et surtout au corps défendant de ses auteurs, tende un miroir à son époque. Certes, les cinéastes expriment *quelque chose* des vicissitudes et de l'imaginaire commun de leur temps, mais comment savoir si leur description est juste, puisque l'idée que nous nous faisons de ce temps qui s'éloigne de plus en plus est construite aussi par les films du passé, et pas seulement par le savoir historique ? Les péripéties du récit comptent aussi, sous peine de considérer que les conditions de production priment l'histoire qu'il raconte. « Ainsi *La Belle Équipe* (1936), du très réactionnaire Julien Duvivier, est-il considéré unanimement comme LE film du Front populaire, à cause de son titre et de sa date de fabrication plutôt qu'en fonction de son contenu, à la fois individualiste et pessimiste [1]. »

Bien des films nous documentent, plus modestement, sur la condition humaine dans ce qu'elle a de trivial. « Le meilleur accès – les descriptions et les expériences les plus pertinentes – que nous ayons à *la vie humaine ordinaire* se trouve dans la littérature et, comme il est apparu au

---

disposaient : « la façon dont les soldats israéliens nous ont frappés et ont tué des militants turcs de sang-froid *ressemblait à un film d'horreur* » (l'AFP rapportant les propos du député marocain A. Amara à propos de la campagne « Free Gaza », 2 juin 2010).

1. Y. Darré, « Esquisse d'une sociologie du cinéma », art. cité, p. 132.

XXe siècle, dans le cinéma[1]. » Ne prenons que l'exemple des classes économiques. C'est une grande science, remarquait Alain, que de savoir ce qui se passe dans la tête de son concierge. Entendons par là qu'il est bien difficile de connaître des *habitus*, comme disent les sociologues, très éloignés du nôtre. Seule une minuscule fraction de la population a l'occasion de voyager verticalement dans la société, et de passer du pauvre hère caché sous ses cartons aux grands bourgeois des jumpings à Bagatelle. Le commun des mortels en est réduit à se faire des idées, et parmi ces idées, à égalité avec les renseignements de deuxième main glanés au hasard des discussions et de la consultation des médias d'information, il y a celles que propose la fiction.

Rien de tel, pour sentir vraiment la puissance du cinéma au sein de ce « service de renseignements » qu'assure la fiction, que de se promener sur les trottoirs encombrés d'un quartier lointain – par la géographie ou le standard social – et de laisser le torrent des visages nouveaux nous submerger. Le cinéma étant, depuis l'invention du gros plan, une machine à scruter les visages, c'est bien le diable si les fictions qui accompagnent ces traits non familiers – à quoi a ressemblé son enfance ? où va-t-elle ? – n'incluent pas des bribes de films.

Une ambition performative. Le récit, cette fois, entend provoquer une modification dans le monde réel, ou au moins y contribuer – au pire, il rêve à ce que ce serait si ça marchait… Dans la famille que cette ambition réunit, on trouve la propagande aussi bien que les

1. S. Laugier, « Introduction », dans *Éthique, littérature, vie humaine*, *op. cit.*, p. 4.

brûlots du cinéma militant, les films éducatifs, édifiants, prescriptifs, incitatifs, préventifs, et les *fictions votives*, vœux d'amélioration du monde émis dans un fragile accès d'espoir. Le cinéma nous présente *les choses telles qu'elles devraient être*.

Regardons de près deux types de films : les fictions préventives et les fictions votives.

Les fictions préventives entendent nous montrer quelles tristes conséquences ignorées de nous ont (ou auront) certaines de nos habitudes. Elles disent : cela continuera ainsi (ou cela se passera ainsi) si vous ne vous décidez pas à faire un effort.



Deux films préventifs :
Glen or Glenda* et *Razzia sur la chnouf

Présenté par Leonard Maltin dans la dernière édition de son *Movie and Video Guide* comme « probablement le plus mauvais film jamais tourné », *Glen or Glenda* (Ed Wood, 1953) a acquis le statut d'objet de culte, surtout depuis que Tim Burton en a fictionnalisé le moment du tournage, et en a fait interpréter le metteur en scène par Johnny Depp dans *Ed Wood* (1994). Il raconte « le cas étrange de Glen, qui est Glenda, le tout dans la même personne. Non pas mi-homme mi-femme, mais homme et femme dans le même corps ».

Glen or Glenda se présente d'entrée comme un plaidoyer, avec un intertitre disant « Vous êtes la société, vous n'avez pas à juger ». Il prend ensuite la forme d'un docu-fiction, un psychiatre et un inspecteur de police déclinant plusieurs cas de confusion des genres. Un homme a été jeté en prison parce qu'on l'a trouvé dans la rue portant des vêtements de femme ; puis il s'est suicidé. « La plupart des suicides relèvent de l'idiosyncrasie, explique le psychiatre, mais pas celui-ci. » Avec un peu de compréhension



Figure 11. *Glen or Glenda*

et moins d'agressivité, cet homme qui aimait à se travestir (c'était le cas d'Ed Wood lui-même, semble-t-il) n'aurait pas commis l'irréparable. Ainsi le film nous explique-t-il que les hommes qui font ces choix sont des personnes comme les autres. Certes, il entretient aussi un certain flou en ce qui concerne la différence entre genre, sexe et préférences sexuelles, et comme dans le *Ed Wood* de Tim Burton valide le biais hétéronormatif (ces hommes qui se travestissent ne sont attirés que par les femmes). Mais la démonstration apparaît clairement : l'animosité de la société à leur égard est telle, hélas ! qu'ils sont souvent poussés au suicide. « Peut-être, la prochaine fois, pourrons-nous *prévenir* le drame », conclura l'inspecteur.

Mais ce n'est pas parce qu'un film prévient qu'il a un succès performatif. Une chose est de s'entendre dire comment il faudrait se comporter, une autre est de s'y conformer. Prenons le carton qui ouvre *Razzia sur la chnouf* (Henri Decoin, 1955) :

> Ce film fait apparaître à la lumière crue de la vérité un milieu violent, implacable et jusqu'ici inconnu. Les auteurs estimeraient leur but atteint si les images qui vont suivre devaient mettre en garde ceux qui, par faiblesse ou ignorance, risqueraient d'être un jour les victimes de ce redoutable fléau : « LA DROGUE ».

Le problème est double. Le film ne montre les effets négatifs de la drogue qu'à travers un personnage secondaire (Léa, jouée par Lila Kedrova) qui, en sus de sa double qualité d'héroïnomane et d'alcoolique, est *aussi* une

trafiquante. Cet amalgame rend difficile une transposition quant à ce qui attend le simple consommateur. D'autant plus que Léa fait mal son métier (elle allonge la marchandise au lactose), et que sa vie privée est présentée comme des plus étranges (elle *deale* « aux pédés », le film associant l'homosexualité au monde de la petite pègre et des cabarets interlopes). D'autre part, les trafiquants s'y montrent si bêtes et tombent avec tant de naïveté dans les pièges grossiers que leur tend la police, que tout spectateur un tant soit peu tenté par le commerce des stupéfiants – le film ne cache rien de leur train de vie fastueux – en conclut qu'il n'aurait aucun mal à se montrer plus malin.



Les fictions votives n'affichent pas toujours leur ambition de la sorte. Ce n'est qu'en considérant son succès et les discussions auxquelles elle donne lieu, par exemple, qu'il est possible d'avancer que la saga *Twilight* est une fiction votive, qui suggère à ses spectateurs masculins de « prêter un peu plus d'attention » (*to care*) aux filles sur lesquelles ils jettent leur dévolu. La saga valorise à cet effet le comportement de chevalier servant de ses héros masculins, tout vampires et loups-garous qu'ils sont, et le genre d'engouement qu'elle suscite appelle à penser que le monde (le vrai) tournerait mieux si le spectateur hétérosexuel reprenait ce comportement à son compte.

Les fictions votives mettent aussi en scène des histoires contrefactuelles, et donnent volontiers lieu à des lectures éthiques de « ce que cela fait » de se les entendre raconter à l'écran. Un critique de l'hebdomadaire new-yorkais *Village Voice* compara ainsi *Inglourious Basterds*, quand il sortit, à *La Liste de Schindler*, disant qu'il s'agissait dans les deux cas de renversements (*reversals*) : d'un côté, des juifs qui se com-

portent comme des nazis (ils tuent de sang-froid et finissent par brûler leurs adversaires) ; de l'autre, des camps de concentration où ça se termine bien (la liste signifie la vie et non la mort, c'est de l'eau et non du gaz qui attend les prisonniers à l'heure de la douche). À ceci près qu'il trouva le premier « bizarrement triomphaliste, Tarantino jouissant de façon un peu plus déplacée que Spielberg de l'excitation qu'on peut avoir à faire gagner ses propres souhaits *contre* l'histoire [1] ».

Vraisemblable et conventions

La crédibilité n'est pas la vraisemblance. Les aventures de Superman sont crédibles sur le coup parce que ses pouvoirs ne sont qu'une transposition, validée par le genre de la *fantasy*, de caractéristiques existant pour de bon ; mais elles ne sont pas vraisemblables, car on n'a jamais vu jusqu'ici qui que ce soit voler ni résister aux balles. Mais bien des cas sont plus complexes. Que les cameramen des actualités de 1933 tournent leur manivelle pour filmer les huiles du FBI dans *Public Enemies* n'est invraisemblable qu'aux yeux des spectateurs qui disposent d'un petit bagage en histoire du cinéma et qui savent qu'à l'époque les caméras ont des moteurs… À cet égard, le Web est devenu le lieu par excellence du partage des connaissances, essentiel à la question de savoir quel degré de crédibilité accorder aux films.

1. J. Huberman, « Quentin Tarantino's *Inglourious Basterds* Makes Holocaust Revisionism Fun », *Village Voice*, 18 août 2009.



Bourdes et gaffes

La demande de crédibilité des films n'a jamais été aussi forte que maintenant, où les moyens techniques permettent à l'amateur de la mesurer. La série de livres *Movie Mistakes*, tout comme le site *moviemistakes*[1] ou la rubrique « *goofs* » (bévues) de l'IMDb, ou encore, en France, l'émission de Web TV *Faux raccords*, recensent sans relâche les moments où les films cessent d'être crédibles. En général c'est à leur corps défendant, sinon ce ne serait pas une bévue. Mais pas toujours : ainsi le héros de *Casablanca* déclare-t-il que les Allemands sont assez près de Paris pour qu'on entende le bruit de leurs canons de 77 mm – or ce calibre n'existe pas. Le script original prévoyait le nombre juste (88 mm) mais le War Department américain refusa qu'un film puisse faire croire que l'armement des Allemands n'avait de secret pour personne.

Bien entendu les bourdes dépendent du genre : on est moins exigeant avec un film de *fantasy* qu'avec un film fondé sur le monde existant. Faut-il s'émouvoir, par exemple, que le héros de *Sweeney Todd*, barbier de son état, ne sache pas aiguiser un rasoir ? Manifestement, personne n'a expliqué à Johnny Depp, qui joue Todd, quel geste il faut faire pour affûter une lame sur un cuir, et lui-même n'a pas jugé bon de se renseigner. Mais est-ce bien grave dans une comédie musicale ? De même, faut-il faire la grimace quand la mère de Bernadette Soubirous, dans *The Song of Bernadette* (1943), s'accroupit pour remettre du bois dans l'âtre avec une souplesse qui ne cadre pas vraiment avec ce qu'on s'attend à voir dans une famille pauvre de la France rurale de 1860 ? Et pour cause, Anne Revere, qui joue la mère, a reçu comme toutes les actrices

1. Respectivement : livres de J. Sandys chez Virgin Books ; www.moviemistakes.com ; www.imdb.com ; www.allocine.fr/video/faux-raccords.

américaines de l'époque ou presque une formation de danseuse. Personne, sur le tournage, ne lui a dit qu'en se levant à six heures du matin pour faire démarrer un feu dans un froid glacial, on doit être un peu rouillée. Mais est-ce bien grave dans une parabole religieuse des années 1940 ?



Souvent, l'appréciation de la « faute » dépend de la balance faite à un niveau personnel entre désir de vraisemblance et acceptation des conventions. Durant près d'un siècle, tout spectateur de cinéma un peu exigeant a par exemple souffert du reflet des projecteurs sur les verres de lunettes. En effet, quand pour des raisons de caractérisation du personnage on pose des lunettes sur le nez du comédien, les verres sont plats et captent les reflets, ce qui n'est pas le cas des verres courbés pour corriger la vue, mais il serait inhumain d'obliger le comédien à porter de vraies lunettes, il souffrirait rapidement de maux de tête. Aucun internaute de *moviemistakes* ne s'en est jamais plaint : c'est que la « convention des lunettes » est acceptée implicitement par tout le monde (en tout cas elle l'était : dans les films récents à gros budget, des infographistes les effacent).



Anachronismes « acceptables »

La musique constitue une autre matière de l'expression filmique régie par l'intermédialité. Le cinéma a en effet emprunté au music-hall et à l'opéra l'idée d'un orchestre caché dans une fosse, détaché des contingences du monde représenté sur scène. La musique fait par conséquent elle aussi l'objet d'un traitement d'exception en matière de vraisemblance. Dans les bonus du DVD de *La Jeune Fille à la perle*, ce film qui raconte un épisode de la vie du peintre Vermeer, un long documentaire sur le tournage nous explique

quel luxe incroyable de recherches savantes et de techniques artisanales minutieuses a été nécessaire pour recréer l'atmosphère et les décors de l'Amsterdam du Siècle d'or. Le résultat est on ne peut plus convaincant, certes, les robes et les meubles *font* incroyablement *vrai* (surtout quand on n'est pas un fin connaisseur du Siècle d'or !), cependant le film est noyé dans une musique néoromantique d'Alexandre Desplat, exécutée par un orchestre symphonique au grand complet – combinaison qui sera inventée deux cents ans après la mort de Vermeer. Personne ne songe cependant à s'en plaindre, car la tradition cinématographique fait oublier l'anachronisme.

Même chose, à ceci près que l'anachronisme n'est plus sonore mais visuel, pour la recréation du Paris du Front populaire dans *Faubourg 36* : décors, costumes et vieilles voitures sont au rendez-vous, mais d'acrobatiques mouvements de caméra à la Louma nous rappellent à chaque instant que nous sommes bien en 2008 !



La langue a droit elle aussi à un traitement de faveur, sans doute parce qu'à l'instar de la musique elle repose sur un code qui ne la met pas autant en prise directe avec le monde que les images. Dans quantité de films, les personnages d'étrangers ou les séquences censées se dérouler à l'étranger font entendre la langue principale du film – comme si tout le monde sur terre parlait cette langue-là et pas une autre. Quelquefois, l'acteur prend un accent : ainsi Marlon Brando s'est-il fabriqué un accent allemand pour parler anglais tout au long du *Bal des maudits*, dans lequel il interprète un officier nazi. D'autres fois l'accent ne résulte pas d'une décision volontaire : c'est ce qui arrive quand par économie on engage un acteur qui ne connaît pas bien la langue maternelle de son personnage. Dans *Le Bal des maudits*, toujours, ce sont des acteurs américains qui jouent les petits rôles

de résistants français : « Rendey-vous, les gars ! Nous sômes fichous ! »

Le spectateur est censé ne pas s'en émouvoir. Pas plus que de la convention qui consiste à placer de petits mots d'une autre langue que tout le monde doit comprendre (par exemple *jawohl* ou *danke schön* pour l'allemand), au milieu d'un dialogue dans la langue dominante du film. Ainsi ce dialogue entre Brando et ses hommes : « *Are you ready ? – Jawohl !* »

Tout le monde a salué le progrès que constitue à cet égard *Inglourious Basterds* (2009) : enfin un film sur la Seconde Guerre mondiale où tout le monde parle dans sa langue ! Manque de chance, le film n'est globalement pas plus crédible pour autant, puisqu'il en propose une fin alternative.

La langue n'est pas non plus à l'abri des ravages du temps : ainsi peut-on lire sur Internet des articles dont les auteurs se plaignent de l'argot démodé parlé par les protagonistes d'*Avatar*, un film dont l'histoire est censée se dérouler au XXIIe siècle. Les militaires y disent « *crap !* », par exemple, ce qui signifie « de la daube ! », et sonne déjà vieux, tout à fait *seventies*, à l'oreille des jeunes spectateurs anglophones d'aujourd'hui.

Le miroir ou le schéma ?

Commençons par une question bateau : le cinéma est-il supposé *par essence* dévoiler le monde à la manière du cinématographe des Lumière ou servir l'imagination à la manière du cinéma de Méliès ?

Question bateau, certes, question stupide, surtout. L'essence du cinéma, d'abord, est une chimère dont s'occupent surtout les partisans de la *pureté* cinématographique. Dans une sorte d'obsession prophylactique, depuis un bon siècle, ces personnes poussent des hauts cris chaque

fois qu'il se trouve « contaminé » par des techniques ou des médias extérieurs à lui : dans les années 1920, c'étaient les scénarios trop littéraires ; dans les années 1930, le son synchronisé ; ce fut ensuite le théâtre filmé, les tournages en studio, le dessin animé, le maquillage des acteurs, la post-synchronisation sonore ; aujourd'hui, ce sont les images de synthèse, l'effet-clip… N'en jetez plus. Tout cet essentialisme technologico-esthétique cache en réalité de simples *préférences*, de simples différences de goûts sans aucun fondement rationnel sérieux.



Un classique : le match Lumière-Méliès

Pourquoi devrais-je à tout prix voir la « vérité » en haut et l'« imagination » en bas ? En haut, la deuxième des trois vues animées de la sortie des ouvriers de l'usine de « MM. Antoine Lumière et ses fils, fabricants de plaques sèches au gélatino-bromure d'argent », au 25 rue Saint-Victor à Lyon-Monplaisir. Documentaire ? Les Lumière, insatisfaits de la première version, ont « demandé » aux ouvriers (majoritairement des ouvrières) de revenir à l'usine après la messe du dimanche, de façon à les filmer dans leurs beaux habits. Ils leur ont aussi « demandé » de se dépêcher, car la caméra ne contenait que 15 mètres de pellicule, et que la « vue » ressemblait davantage à un récit quand tout le personnel sortait à temps pour que le



Figure 12. *Sortie d'usine* (vue Lumière, 1895) et *Le Voyage dans la lune* (Georges Méliès, 1902).

concierge ferme la porte. J'ai donc en quelque sorte une fiction sous les yeux, qui ne me renseigne pas le moins du monde sur *ce que ça fait* d'être une ouvrière des Lumière en 1895. Car leurs conditions de travail devaient être plus proches d'*Apocalypse Now* que des dimanches au bord de l'eau. Chaque fois que je regarde ces quinze mètres de pellicule, je pense à Léo Ferré qui chantait « les femmes des industries chimiques avec leurs doigts bouffés aux acides et leurs poumons en rade » (*Le Conditionnel de variété*).

En bas, les danseuses engagées par Georges Méliès pour le tournage du plus célèbre de ses *Voyages à travers l'impossible*, dans son studio de Montreuil. En short et maillot rayé moulant, elles saluent les explorateurs intrépides qui montent dans la fusée-obus en direction de la Lune. Fiction ? Par-delà les trucages, escamotages et explosions enfumées qui font sa réputation, ce film possède une dimension intermédiale qui me montre clairement combien le cinéma des premières années emprunte aux figures visuelles des arts du spectacle qui le précèdent, comme le music-hall, le cabaret, l'opérette et la féerie. Il a donc une vertu documentaire dans le cadre de l'histoire des représentations. Par ailleurs, il me donne à contempler des corps au tournant du siècle, avec leurs mensurations et leur *hexis* typique des standards du Paris de ce temps. Voilà ce que c'est qu'une *jolie fille* en 1902. Seconde vertu documentaire. Enfin il me renseigne sans doute sur les idées en vigueur dans le monde qui l'a vu naître, car, une fois le vaisseau aluni, le premier réflexe des Terriens voyant venir à leur rencontre des indigènes gesticulant sera de les tuer à coups de parapluie.



Le cinéma a bel et bien le pouvoir de montrer le monde *et* de construire des mondes convaincants – ce qui revient à peu près au même, comme on vient de





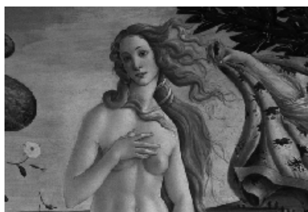


Figure 13. Dans son film *Anna* (1992), dont le tournage s'est étalé sur plusieurs années, Nikita Mikhalkov regarde sa fille passer de six à dix-huit ans.

le voir dans le couple de faux ennemis Lumière/Méliès. Cette liberté que nous avons, côté spectateur, d'une lecture tantôt documentarisante, tantôt fictionnalisante [1], n'interdit nullement de penser que *souvent* la magie révélatrice de l'image-trace l'emporte. Que l'on songe seulement à la part de ce pouvoir que le cinéma partage humblement avec la pratique de la photographie domestique : regarder grandir les enfants, vieillir les adultes…

Mais c'est aussi un pouvoir qui peut se retourner contre lui. De nombreux intellectuels français – dans la lignée de ce que disait Baudelaire de la photographie – ont reproché au cinéma d'être trop précis, de *montrer trop* du monde qui lui tombe sous l'objectif. Le célèbre ethnologue André Leroi-Gourhan écrivait que les arts audiovisuels comme le cinéma « ne laissent rien à

1. Voir à ce propos R. Odin, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Presses universitaires de Grenoble, 2011.





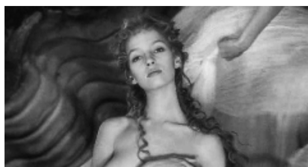


Figure 14. Les arguments de Leroi-Gourhan, de Barthes et de Gracq rappellent ceux qu'Ernst Gombrich utilisait pour expliquer en quoi la Vénus Anadyomène de Botticelli (en haut, 1485) était plus intéressante et moins ennuyeuse au regard que son avatar signé Bouguereau[1] (au centre, 1879). La première est anatomiquement fausse ; son cou est trop long et ses seins ne sont pas à la bonne place (en passant le tableau aux rayons X on voit que Botticelli a hésité sur la hauteur de leur implantation). Mais cette non-conformité *commente* en quelque sorte l'idée de « féminité » en nous défamiliarisant. Elle nous ouvre les yeux sur elle, à la manière d'un oculiste, pour reprendre une image que Marcel Proust

ajouter… Tout devient d'une réalité absolument nue, à absorber sans effort, le cerveau ballant ». Roland Barthes regrettait de même que la caméra nous offre systématiquement le loisir de contempler autant de détails. Au moins, dans un livre, quand le héros arrive, dit-il, « je ne suis pas obligé de voir comment sont faits ses ongles ». Julien Gracq, aussi, célébrait la supériorité du langage verbal et sa « capacité d'évocation, [son] indétermination descriptive », face à l'obligation

1. E. H. Gombrich, *L'Art et l'Illusion. Psychologie de la représentation picturale*, trad. de G. Durand, Gallimard, 1971. Pour une remise en contexte de cette notion dans l'histoire de l'art, voir J. Aumont, *L'Image*, *op. cit.*, chap. « L'image comme document », p. 168-182.

▸ utilisa pour parler de la nouvelle façon qu'on a de regarder le monde après que les impressionnistes nous l'ont montré dans leurs tableaux. La deuxième Vénus, celle du centre, est juste, et pour cause : elle suit exactement le dessin du corps de la jeune femme qui a posé pour Bouguereau. Celui-ci l'a photographiée, et a reporté ses formes grâce à la méthode des petits carreaux. Résultat, on se croirait devant la triple page centrale d'un numéro de *Playboy*™. « C'est la négation absolue de l'art », s'était emporté Huysmans en chroniquant le tableau. Évidemment, le cinéma tombe sous le coup de ce reproche : en bas, reconstitution du tableau de Botticelli dans *Les Aventures du baron de Münchhausen* (Terry Gilliam, 1988), avec une Uma Thurman dans la splendeur de ses dix-huit ans, encore plus anatomiquement correcte que la Vénus de Bouguereau.

de désigner qu'a le cinéma, dont l'image « impose sans possibilité de choix [1] ».

Pour commencer, ce n'est pas un drame d'avoir l'occasion de contempler de jolis corps. Dans son journal de l'année 1988, Renaud Camus note qu'il s'est ennuyé à regarder le dernier Fellini, sauf quand deux beaux garçons moustachus traversaient l'écran. C'est que la *vénusté des corps masculins*, pour le citer, fait effet sur lui :

> Tout jugement esthétique quant au film, de ma part, est alors suspendu, bien entendu. […] Si je faisais des films, on y verrait un défilé constant de décoratifs jeunes gens (assortis de décoratives jeunes femmes, pour faire bonne mesure) : il n'est rien qui demeure plus solidement amarré dans ma mémoire [2].

Ensuite, le cinéma n'est pas *condamné* à jouer les miroirs. Il a à sa portée, pour reprendre une distinction popularisée là encore par Gombrich, le *miroir* et le

---

1. A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, Albin Michel, 1964-1965, p. 297 ; R. Barthes, *Œuvres complètes*, t. I, Seuil, 1995, p. 136 ; J. Gracq, *Entretiens*, José Corti, p. 128 et 151.
2. *Aguets*, P.O.L., 1990, p. 49.



Figure 15. Deux interprétations de Joseph Merrick (1862-1890), citoyen anglais atteint de neurofibromatose, l'une du côté du miroir, l'autre du côté du schéma. À gauche, par John Hurt dans le film de David Lynch, *The Elephant Man* (1980) ; Hurt est méconnaissable sous le maquillage élaboré par Christopher Tucker de façon à ressembler aux photographies de Merrick et à son corps conservé au Royal London Hospital. À droite, par David Bowie dans la pièce de Bernard Pomerance *The Elephant Man* (1979) ; Bowie se contente de déformer sa bouche en se tenant de guingois.

schéma. Le miroir donne tous les détails et le schéma donne la structure : nombre de systèmes de représentations conçus par l'humanité oscillent entre les deux, le cinéma inclus.

Cette tension entre le miroir et le schéma nous renvoie à l'une des querelles célèbres du romantisme, celle du Laocoon. Lessing pensait que Laocoon avait le droit de hurler dans l'*Énéide*, sous la plume de Virgile, mais pas sous le ciseau du sculpteur. Car un art aussi mimétique que la sculpture, en nous montrant les traits déformés du visage hurlant, piloterait notre affect au détriment de toute distance. Devant un spectacle affreux, pour Les-

sing, « l'imagination mise en branle subit une invasion. Plus aucune liberté n'est possible dans un exercice harmonieux de nos facultés. Plus de sentiment de beauté. L'objet et le sujet se trouvent confondus, aucune représentation de l'objet n'est possible, l'âme devient un champ de forces contradictoires dominé par la présence entêtante de l'objet ». Le sculpteur a donc fait le visage impassible, et grâce à cette beauté la pitié arrive [1]. On peut faire l'expérience terrible de cette comparaison à la fin de *Valse avec Bachir*, un film consacré aux massacres de Sabra et Chatila : sur l'écran, une version idéalisée de façon à permettre une distance esthétique, en dessin animé, de la tête d'une petite fille morte, puis la version enregistrée par la télé israélienne, qui effectivement nous pétrifie d'horreur.

Entre miroir et schéma, le cinéma dispose donc de tout un arsenal de techniques, que l'on verra au chapitre suivant, pour conjurer sa propension à montrer trop de détails. Au long des années 1920-1930, par exemple, les cinéastes impressionnistes français ont exploré le flou et les superpositions, les cinéastes soviétiques toutes sortes de défamiliarisations optiques… Certaines des techniques qu'emploie la peinture, aussi, lui sont accessibles, ne seraient-ce que la distribution des couleurs, le cadrage immobile et la position des corps.

« Comment ils ont fait » n'a pas d'importance. Le recours à des techniques que le cinéma et la peinture ont en commun ne préjuge pas les aspects pratiques de leur mise en œuvre. Il y a des réalisateurs comme Minnelli qui, pour parvenir à l'image finie, préfèrent le modèle *théâtre* ; la caméra n'est là, dans ces conditions, que pour

1. D. Cohn, « Quand et comment naît l'esthétique », *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, dir. J. Morizot et R. Pouivet, Armand Colin, 2007, p. 170.



Figure 16. Aplats de couleur et cadrages extérieur/intérieur dans la représentation de la solitude urbaine et du temps suspendu des chambres d'hôtel. La même brise soulève indolemment le même rideau défraîchi. En haut, la peinture, avec Edward Hopper : *Night Windows* (1928) et *Hotel Room* (1931). En bas, le cinéma avec Vincente Minnelli et son directeur de la photo William H. Daniels : Frank Sinatra dans *Comme un torrent* (1958). « Ses personnages semblaient toujours tracassés par le dégoût ou le déni de soi », écrit Gerry Souter à propos des toiles de Hopper [1] : la description convient à merveille à Dave, que joue Sinatra. Il entre en fureur quand on voit en lui un écrivain mais se dégoûte à boire et à jouer au poker des nuits durant. Ensuite, il s'essuie nerveusement la bouche et regarde sa main.

enregistrer une performance qui se déroule pour de bon, devant elle, au moment du tournage. D'autres, comme Ishii (voir p. 126), préfèrent le modèle *peinture* ; le tournage, pour eux, a moins d'importance que la postproduction et les ajouts numériques, et quelquefois il n'y a pas de tournage du tout, le plan est calculé.

Ultime facteur intervenant dans la croyance aux images, l'envie d'y croire née du sentiment d'être concerné par ce qui arrive sur l'écran.



Figure 17. Les couples asymétriques de Marc Chagall et de George Stevens (*Une place au soleil*, 1951). L'alignement diagonal du couple, la symétrie des yeux ouverts et des yeux fermés disent, soit qu'il y en a un qui souffre et l'autre qui joue, soit, comme c'est le cas pour George et Angela à droite, qu'il y en a un qui fait l'autruche (le garçon) et l'autre qui voit déjà la catastrophe arriver (la fille).

Si j'étais elle, si j'étais lui…

Il faut se sentir concerné pour être *pris* par le film, pour *être dedans*. Le lieu commun le plus répandu à cet égard est l'identification. Nous sommes censés nous « identifier » au personnage… Une telle affirmation a pourtant quelque chose de contre-intuitif : dans une situation qui met en scène une victime et un bourreau, par exemple, on n'*est* ni l'un ni l'autre à moins de souffrir de sérieux problèmes d'ordre psychopathologique. Au lieu d'identification, soyons plus modestes et plus prudents, continuons à parler d'*intérêt* porté au personnage. Cet intérêt, pour rester avec les bases psychologiques qui nous accompagnent depuis le début de ce livre, se laisse décrire en termes d'« incorporation ». J'ai au moins trois façons de *prendre pour moi* ce qui arrive au personnage, quitte à *prendre* sur *moi* pour me défendre de l'intrusion

---

1. *Le Réalisme américain*, New York et Paris, Parkstone international, 2009, p. 138.





Figure 18. *Le Goût du thé* (Katsuhito Ishii, 2004) ; *L'Ellipse*, par René Magritte (1948). Magritte disait : « Le surréalisme, c'est la connaissance immédiate du réel. » On voit que la « religion du Réel », comme dit Jacques Aumont, n'est pas propre aux adorateurs du cinéma ! À gauche, dans le film japonais, le trucage vise – pour analyser un de ses effets possibles – à nous faire ressentir la tristesse que ressent Hajime d'avoir manqué le train dans lequel se trouve sa petite amie.

qu'une telle opération implique (ceux qui s'en méfient n'hésitent d'ailleurs pas à parler de « viol du moi ») : la *contagion*, l'*empathie* et la *sympathie*.

– La *contagion* émotionnelle passe souvent outre à ma volonté. Pensons aux personnes dotées d'un « rire communicatif » ou à celles qui promènent une « tristesse contagieuse ». Il s'agit d'un processus automatique, faiblement dépendant du bagage culturel.

La contagion émotionnelle ne suppose guère d'investissement cognitif de haut niveau : on peut rire à une blague sexiste et aussitôt après le regretter. On peut aussi être contaminé par le méchant de l'histoire sans être comme lui. Lorsque j'étudiais *Shining* à l'université, les étudiants riaient toujours – et cela devenait contagieux – à ce passage atroce où Jack devenu fou déclare à sa femme avec un sourire sarcastique : « Wendy chérie ? Lumière de ma vie ?… Je ne vais pas te faire de mal, nooon, je vais seulement t'exploser la cervelle. Ah oui, seulement exploser ta putain de cervelle. »

Redevenus objectifs une fois la touche stop enclenchée, nous regrettions volontiers d'être entrés dans le jeu

d'un tueur psychotique, éblouis par la performance de Jack Nicholson. Mais quelle que fût sa fonction exacte (cathartique, défensive, etc.), la contagion automatique se produisait.

– L'*empathie* suppose de comprendre autrui. Comme on l'a dit déjà ici, le cinéma permet de s'entraîner à la vie grégaire en voyant interagir des gens différents de soi, avec les conséquences que leurs décisions entraînent. En cela, il est un produit de la « Théorie de l'esprit [1] », dont chacun d'entre nous est équipé pour peu qu'il jouisse de ses facultés. Ce talent porte à se voir « soi-même comme un autre », donc à décoder sur la base de notre propre expérience les réactions de nos bien nommés *semblables*. Si le cinéma nous confronte à des personnages dont la langue, l'âge, le sexe, la couleur de peau, le milieu social, etc., diffèrent des nôtres, il est bien rare que tout dans leur comportement nous paraisse obscur, surtout dans les cas de récits organisés par la causalité. Dès l'introduction de ce livre il a été dit qu'une analyse privée minimale était nécessaire pour comprendre la tristesse de Charlot quand Georgia ne vient pas au rendez-vous (*La Ruée vers l'or*), ou l'embarras du lieutenant McClane quand son ennemi lui tend des pièges (*Die Hard III*). Or cette analyse comprend en premier lieu une sélection de traits – ainsi est-on en mesure de saisir les réactions de Charlot et de McClane à ces avanies sans être soi-même chercheur d'or ni flic de choc. Car la proximité socioprofessionnelle ne constitue pas un trait nécessaire (ni d'ailleurs suffisant) à l'empathie. Prenons l'exemple

1. « Aptitude à attribuer des états mentaux – croyances, désirs, savoirs, intentions de faire et de faire croire, etc. – à autrui comme à soi, et à comprendre que ceux des autres peuvent être différents des siens » (J. Tooby et L. Cosmides, *The Adapted Mind*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 92).



Figure 19. *Une place au soleil.* Invité pour la première fois de sa vie à une *party* dans l'*upper class*, l'ex-groom George (Montgomery Clift) n'a pas les moyens intellectuels de s'intégrer à la conversation des groupes entre lesquels il déambule dans l'espoir vain de se faire accepter. Mais quand il passe à proximité de convives qui éclatent de rire, le voilà brièvement hilare lui aussi. Tout le monde a déjà fait l'expérience de la blague incompréhensible : quelqu'un lors d'une soirée raconte une histoire drôle dont la chute provoque l'éclat de rire général ; il n'y a qu'un problème, nous n'avons pas compris cette chute. Pourtant nous rions avec les autres. Il se trouve souvent un petit malin pour nous démasquer et se moquer de nous, mais c'est plutôt du petit malin qu'on devrait se moquer, car il ne connaît rien à sa propre espèce. En tant qu'espèce grégaire et tribale, en effet, nous avons évolué en rendant la contagion émotionnelle consubstantielle à notre survie. Ce soulignement de notre côté animal est particulièrement bien venu dans cette séquence d'*Une place au soleil*, car dans quelques instants George va pour de bon intégrer la haute société, mais par le biais de son seul capital physique – il va plaire à une riche héritière.

de *Citizen Kane*. Le personnage principal y dispose de millions de dollars, ce qui est loin d'être notre cas à tous. Mais son incapacité à trouver le bonheur est moins un souci de milliardaire que le souci d'un fils aimé d'une manière que rétrospectivement il désapprouve, ou le souci d'un homme perpétuellement déçu par les biens matériels qu'il s'offre. Voilà deux problèmes un peu plus partagés à la surface du globe, dont il devient intéressant de voir comment ce personnage les affronte.

Parfois, nul besoin de mode d'emploi : il y a des phénomènes transculturels, comme certaines expressions du visage. D'autres fois, il faut la culture qui va avec. Pour avoir une chance de comprendre que George – continuons avec *Une place au soleil* – choque ses hôtes ou s'attire leur mépris, il faut savoir que ses petites manies sont supposées provoquer le mépris chez les membres de l'*upper class*. Courber légèrement le dos pour saluer, se toucher sans cesse le visage, refuser la proposition de prendre un verre, chercher ses mots, relever son pantalon pour éviter les poches aux genoux, s'affaler sur son fauteuil au lieu de garder le dos droit : rien ne va. On ne comprend qu'à cette condition la réaction de Earl, le fils de bonne famille qui juge déplorable l'intrusion de ce péquenot dans le grand salon.

– La *sympathie* suppose que l'intérêt s'ajoute à la compréhension. Avoir de la sympathie pour George, ici, ce serait vraiment *ressentir* l'envie d'aller le tirer de là ou de lui souffler à l'oreille de cesser de se toucher le visage. C'est être *heureux pour* quelqu'un de façon à partager sa joie, être *triste pour* quelqu'un jusqu'à vouloir l'aider – la sympathie se décline en dispositions plus ou moins dirigées vers l'*action*. Elle mène éventuellement à toutes sortes de sentiments : la compassion, la pitié, quand on plaint le personnage ; le désir de réparation, sinon de vengeance, dans l'éventualité où il lui arrive malheur,

alors qu'on avait plus tôt, donc, « sympathisé avec lui », etc.

La sympathie s'accommode quelquefois d'effets de miroir (« à sa place, tiens, j'aurais fait la même chose ! »). Mais le narcissisme n'y tient pas forcément un rôle puisqu'on peut reconnaître sur l'écran, dans le comportement d'un personnage, une part de soi que l'on méprise. De façon plus proustienne, la sympathie est l'occasion de réinterpréter à nouveaux frais, en se comparant aux personnages, ce qu'on avait vécu sans bien le comprendre. Le caractère banal et courant de cette façon de rapporter à soi ce qui leur arrive se vérifie de nos jours aisément en regardant les forums de discussion qui concernent des films apparemment très éloignés du quotidien, comme *Star Wars* ou *Le Seigneur des anneaux* : on y discute de la difficulté d'être fils ou de rester fidèle en amitié, par exemple, aussi souvent sinon plus que de la façon de se fabriquer un sabre laser.

D'autres fois, la sympathie entraîne un sentiment de supériorité (« peuh ! j'aurais fait mieux qu'elle ») ou d'infériorité (« j'aurais fait moins bien »). Il entraîne le désir d'*y arriver*, d'être aussi fort, aussi bon, aussi *bien* que le personnage, ou inversement la haine de soi. Le premier cas renvoie à l'espoir d'améliorer les spectateurs que tant de « leçons de vie » du cinéma hollywoodien délivraient avec une ferveur qui paraît aujourd'hui suspecte[1] ; le second est sans doute moins fréquent, à moins de tomber sur un spectateur masochiste, car après tout les personnages sont des êtres de fiction, il leur est facile d'agir héroïquement.

1. L. Jullier et J.-M. Leveratto, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Vrin, 2008.



Changer de peau : *Avatar*

Empathie et sympathie fonctionnent mieux avec des personnages en proie à des dilemmes, car l'économie narrative du film, conjuguée avec l'habitude sociale (il faut s'investir un minimum devant un film, sinon à quoi bon rester devant ?), nous pousse à nous poser les mêmes questions qu'eux. Se mettre dans la peau d'un personnage est d'autant plus facile qu'il montre des signes d'hésitation ou qu'il a le choix entre plusieurs routes, surtout quand le choix n'a rien d'évident. Il ne faudrait pas croire, cependant, que cette solution garantisse le succès universel d'un roman ou d'un film.

On en a l'exemple avec *Avatar* (Cameron, 2009), qui, non content de raconter un changement de peau au sens propre, décrit un conflit intérieur entre obligation et attachement. Mais y a-t-il là de quoi tergiverser des heures ? Honnêtement, *qui* hésiterait longtemps, entre une vie brève d'ancien combattant paraplégique, oublié de tous, pas très malin, et l'éternité à passer entre les bras d'une Barbie bleue géante, élu grand mufti d'extra-terrestres qui passent leur temps à chanter, faire l'amour et voler sur le dos de dragons batifoleurs ? Quand le vilain colonel Quaritch lance à Jake, juste avant d'expirer, « vous avez trahi votre race ! », la réplique ne tient pas debout. Il ne faut pas confondre *Avatar* avec *Le Choix de Sophie*. Personne ne serait assez idiot pour choisir l'existence minable qui attend Jake s'il reste soldat ; quant aux Na'vi, ils ont des valeurs et une physiologie quasi humaines… Ce choix biaisé a-t-il contrecarré le succès planétaire d'*Avatar* ? Nullement. Un film de cette facture doit son succès à d'autres facteurs, au premier rang desquels sa faculté de rendre crédible et explorable (sur le moment et plus tard, en repensant au film) l'univers diégétique qu'il donne à voir et à entendre, en le saturant de détails incroyablement minutieux. Le slogan du film, sur l'affiche, disait d'ailleurs « Entrez dans le monde d'*Avatar* » (et non : entrez dans la tête de Jake. Heureusement).



Ce qui a été dit plus haut à propos de la blague sexiste qui *fait tout de même rire* s'étend aux trois formes d'intérêt qui viennent d'être décrites, contagion, empathie et sympathie : l'investissement affectif est toujours susceptible d'entrer en concurrence avec les valeurs morales. En général, les films qui nous proposent de faire ami-ami avec une crapule font toujours couler un peu d'encre. Le « nazi sympathique » interprété par le toujours félin Marlon Brando dans *Le Bal des maudits*, qui préfère aller se battre en Afrique plutôt que de participer aux rafles parisiennes et qui tire sur l'ennemi mais ne l'achève pas ; le Dr Hannibal Lecter, gourmet de l'horreur qui fait du charme à Clarice Sterling dans *Le Silence des agneaux* et permet d'arrêter un tueur psychopathe encore plus dérangé que lui… Chaque fois la proposition est la même, nous sommes supposés *relativiser*, sous prétexte qu'un comportement donné se charge d'une valeur positive après comparaison avec un autre pire que lui. Mais notre bienveillance a des limites : il faut toujours compter avec le genre (qui « donne le ton », on l'a vu), et différencier l'adhésion sur le moment et la sensation de s'être fait posséder.

RESUME 3

Quelle est la stratégie globale du film en matière de « direction affective » du spectateur ? La gestion des humeurs y passe-t-elle par l'ambiance audiovisuelle, la présence de marqueurs ponctuels, ou la succession de situations scénaristiques plus ou moins « prenantes » ?

Choisir une situation particulière : entretien de la curiosité, mise en place d'un suspense ou

arrivée d'une surprise. Comment a-t-elle été amenée (annonces en arrière-plan, accroches, fausses pistes…) ?

Globalement : quelle forme d'intérêt ai-je le plus souvent prêtée au film ? Contagion émotionnelle, empathie, ou sympathie ? Cet intérêt s'accordait-il avec les stratégies déployées par le film ?

À propos de ces stratégies. Quel mode de crédibilité le film semble-t-il revendiquer ? A-t-il une ambition :

– descriptive (présente-t-il des faits qui se sont déroulés, donne-t-il des informations vérifiables) ?

– performative (fictions votives, militantes, didactiques, préventives…) ?

Sur quelles conventions, implicites ou explicites, son « réalisme » repose-t-il ? Ce « réalisme » est-il compatible avec l'ambition ci-dessus ?

Le « contenu » du film : éthiques et idéologies

Bien des films affichent l'ambition de dresser un état des lieux des sociétés humaines, sinon celle de fournir des moyens de l'améliorer, quand ils ne parlent pas tout simplement des moyens de progresser soi-même sur le chemin du bonheur ou de la sagesse. Il y en a qui « font écran à nos aspirations morales », engendrant en nous « le désespoir de les atteindre jamais », et d'autres qui à l'inverse insistent sur la possibilité de les atteindre [1]. En pratique, tous les discours leur sont possibles – à l'excep-

1. S. Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, trad. de C. Fournier et É. Domenach, Montrouge, Bayard, 2010, p. 99.

tion de ceux que la loi réprouve. Tous les avis sur l'humain y sont représentés, y compris l'absence d'avis sur l'humain. Il y a des auteurs *à la Flaubert*, fascinés par la bêtise atavique de notre espèce, comme les frères Coen, qui ne manquent jamais de souligner les côtés minables de personnages qui font du bruit en mangeant leur soupe ou pètent au lit, des auteurs qui pensent que tout est dérisoire à l'exception de la noirceur profonde du cœur des hommes. Il y en a d'autres, *à la Stendhal*, qui racontent de belles histoires et qui aiment leurs personnages même quand l'histoire se termine mal, comme Aki Kaurismäki, qui croit encore qu'on limite grandement, en prodiguant de la chaleur et de l'attention à autrui, les dégâts consécutifs à la certitude de savoir qu'il nous faudra mourir un jour alors même qu'on n'aura pas réussi ce qui nous tenait le plus à cœur.

À cet égard, une différence conceptuelle entre les grandes œuvres du cinéma européen et celles du cinéma américain, s'il y a quelque pertinence à produire ce genre de généralités, est celle que Henry James utilise pour différencier les romanciers français des romanciers anglo-saxons. Une « vaste expérience positive » caractérise les romanciers anglo-saxons, écrit James, alors que « les seules réactions émotives que les romanciers comme Flaubert et Maupassant sont capables de manifester à l'égard de la vie sont d'une espèce que l'on peut qualifier de négative et se réduisent pour l'essentiel à la pitié et à la haine ». Comme le dit Jacques Bouveresse, qui rapporte son analyse, James est « conscient du fait que le refus de toute espèce de consolation, qui caractérise les romans français, rend celui-ci probablement plus proche de la vie et, pour cette raison, plus vrai et plus profond. Mais on peut avoir le sentiment que cela le rend aussi,

du même coup, plus indifférent au questionnement proprement éthique [1] ».

S'intéresser au « contenu » du film est indispensable pour de multiples raisons, à commencer par la facilité qu'a le cinéma de contribuer à forger notre vision du monde. Certes, ce fameux contenu est loin d'avoir la stabilité d'une entité autonome et fixée une fois pour toutes. Toutes sortes de luttes interprétatives le transforment sans cesse. Notre humeur elle-même semble l'influencer – il y a des jours où les stéréotypes nous amusent, et d'autres où ils nous agressent, des jours où c'est la potiche blonde de trop et l'on appuie sur stop… Sans parler des réticences des créateurs eux-même à « délivrer des contenus ». Si tant de manuels d'analyse dédaignent le « contenu » des films au profit de leur forme, ce n'est pas toujours parce qu'ils sont écrits par des personnes cultivées désirant de manière plus ou moins explicite prendre leurs distances vis-à-vis d'un grand public supposé, lui, se passionner pour les péripéties. C'est aussi parce que certains films « ne savent pas ce qu'ils veulent dire », selon la formule de Robin Wood qui pointe l'impossibilité de déterminer quel regard sur le monde ils construisent.

D'autres fois, ce sont des films d'art qui aspirent, dans la logique de l'autonomie de l'esthétique, à s'émanciper d'un rapport trop étroit avec les problèmes du quotidien. Enfin, il y a tous ces films qui semblent soutenir des thèses contradictoires selon que l'analyste y sélectionne tel ou tel aspect – pensons à cette « capacité exceptionnelle du cinéma américain à rendre séduisant ce qu'en apparence il

1. J. Bouveresse, « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », in *Éthique, littérature, vie humaine*, *op. cit.*, p. 104.

dénonce, et à courtiser les opprimés en même temps qu'il donne raison à ceux qui les oppriment [1] ».

Mais, comme on l'a dit déjà, c'est *ici* que réside l'intérêt d'analyser un film – dans la reconstitution de ce que l'on *fait avec* lui et de ce qu'en même temps il *nous fait*. Par ailleurs, tout n'est pas toujours aussi labile et fuyant, dans le contenu, ne serait-ce que parce qu'il dépend aussi de la forme. Il n'y a donc aucune raison d'isoler en les opposant analyse contenuïste et analyse formaliste, car leurs deux objets sont incurablement liés l'un à l'autre, et Martha Nussbaum a raison de soutenir que la critique éthique d'une œuvre *présuppose* l'étude attentive de sa forme.

La morale de l'histoire

« Les romans sont des traités de morale », écrivit Diderot dans son *Éloge de Richardson*. Nous y apportons, poursuit Martha Nussbaum, « nos questions urgentes et nos perplexités, recherchant des images de ce que nous pourrions faire et être, et les comparant aux images que nous tirons de notre connaissance d'autres conceptions littéraires, philosophiques, religieuses [2] ». Et les films ? Beaucoup, et surtout une fois de plus parmi les plus vus et les plus aimés, se préoccupent de morale à voix haute. La question dont ils débattent par personnages interposés se résume souvent à une hésitation entre une attitude morale indépendante des circonstances et une attitude éthique intégrant la situation et comparant les intérêts respectifs. Faut-il regarder *en haut*, se demandent-ils, c'est-à-dire suivre un impératif qui existe au-dessus de

1. N. Burch, « *Double speak*. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *Réseaux*, vol. 18, nº 99, 2000, p. 112.
2. M. Nussbaum, *La Connaissance de l'amour*, *op. cit.*, p. 53.

soi, en espérant que la raison ne s'éloignera pas trop du cœur, ou bien regarder *en bas*, c'est-à-dire suivre une intuition soufflée par un sens ordinaire de la justice qui se trouve en soi, en espérant que le cœur ne s'éloignera pas trop de la raison ? Hésiter fait naître une tension que décrit bien la célèbre formule que E. M. Forster a placée dans *Two Cheers for Democracy* : « Si j'avais à choisir entre trahir ma patrie et trahir mon ami, j'espère que j'aurais assez de tripes pour trahir ma patrie. »

Quels sont les « meilleurs films de tous les temps », présentés p. 40, qui défendent une morale venue d'en haut ? *Les Dix Commandements*, on s'en doute, incite à lever la tête et à consulter les tablettes pour savoir quoi faire dans toutes les situations de la vie. Mais ils sont bien seuls. Presque tous les autres relèvent de raisonnements éthiques engendrés par un contexte particulier. Comme les romans, dont Martha Nussbaum pensent qu'ils sont plus aptes à défendre le cas par cas, les films donnent des exemples de complexité relationnelle : leurs héros agissent parce qu'ils sont pris dans un réseau, pas parce qu'ils déchoient ni parce qu'ils ignorent la loi. Ils défendent souvent l'idée que « les conditions matérielles d'existence génèrent des expériences différentes, et partant des conceptualisations et des perspectives différentes [1] ». On voit bien, par exemple, dans *E. T. l'Extra-terrestre*, pourquoi le petit garçon, non seulement à cause de son âge mais aussi de la structure familiale qui est la sienne, se prend d'affection pour son ami d'outre-espace. De son côté, *Douze Hommes en colère*, « film de tribunal » entièrement consacré à la question de savoir si un jeune garçon est coupable ou non de

---

1. P. Paperman, « Perspectives féministes sur la justice », *L'Année sociologique*, 2004, n° 54, p. 432.

parricide, montre comment l'expérience personnelle influence l'avis des jurés sur la question des bien nommées *circonstances atténuantes*.

Un bon nombre de ces meilleurs films met même ouvertement en scène les failles de la loi : *E. T.*, toujours, présente les autorités fédérales comme des opérateurs inhumains incapables de lire le réseau relationnel déjà tissé autour de la créature, et cette description convient aussi au *Docteur Jivago*, dont le héros reste un étranger aux yeux du système communiste qui l'opprime. *Les Évadés*, à son tour, dépeint les tribunaux et le système carcéral comme des machines à fabriquer de l'injustice par aveuglement, et *Vol au-dessus d'un nid de coucou* fait la même chose avec les institutions psychiatriques ; *Le Cuirassé Potemkine* présente évidemment la loi comme un prétexte irrationnel à asseoir une domination de classe, ce qui est le cas également pour *La Liste de Schindler*. Dans *The Dark Knight*, qui est sans doute le film le plus obsédé par les questions éthiques de tout le tableau (chantages, prises d'otages…), le Joker se lance même dans une explication qui – si elle n'appelle pas pour autant à l'exercice de l'éthique de la sollicitude, il ne faut pas exagérer – entend démolir la notion de loi morale (la diatribe rappelle l'idée du « vernis de moraline » chère à Nietzsche) :

> « Batman, tu n'es qu'un monstre, tout comme moi, aux yeux des gens normaux. Ils ont besoin de toi maintenant, mais quand ce n'est pas le cas ils te rejettent comme un lépreux. Vois-tu, leur morale, leurs codes, c'est qu'une mauvaise blague. Ça s'évapore au premier signe d'adversité. Les gens sont aussi bons que le monde dans lequel ils vivent leur permet de l'être. Tu verras : [quand ça ira vraiment mal,] ces gens prétendument civilisés se boufferont les uns les autres. »

Quand ils ne l'attaquent pas frontalement, ces « grands films » soulignent les manques et les insuffisances de la loi, laissant prudemment le soin au spectateur de décider s'il faut la modifier, ou l'abandonner pour une éthique contextuelle. *Les Dents de la mer* et *Le Parrain* mettent en scène une police corrompue, incapable de trouver dans l'impartialité de la justice et la force des lois l'énergie nécessaire pour lutter contre l'adversité, qu'elle vienne de l'extérieur (un requin géant) ou de l'intérieur de la société (le racket mafieux). *La Prisonnière du désert* et *M le Maudit* montrent l'incompétence de la justice, qui baisse les bras quand le cas est trop compliqué ou que le coupable se cache trop bien, obligeant les citoyens à se substituer aux forces de l'ordre. *Casablanca* est peut-être celui qui prône le plus ouvertement les avantages de l'éthique de la sollicitude, en faisant agir deux héros masculins (Rick et le préfet de police) non pas à cause d'un impératif venu d'en haut (Rick refuse le patriotisme, le préfet désobéit), mais parce qu'il s'agit d'aider *quelqu'un de bien*, voilà tout.

En ce qui concerne les lois qui régissent la relation entre les sexes – après tout, 13 des 41 films de la sélection mettent l'amour hétérosexuel au premier plan et au moins autant en moteur parallèle annexe –, on observe la même timidité à défendre la légalité venue d'en haut. *L'Aurore*, *L'Atalante* et *La Règle du jeu* pourraient être enrôlés par des partisans de la morale hétéronomique, car ils montrent des couples mariés survivant à des adultères (fantasmés ou consommés), donc en quelque sorte justifiant par leur comportement la force de loi qui a officialisé leur formation. Mais ce serait tiré par les cheveux : l'homme de *L'Aurore* semble rester par crainte de se sentir rétrospectivement coupable, et Robert de la Chesnaye demeure aux côtés de Christine dans *La Règle du jeu* car il est narcissiquement ému par l'amour qu'elle lui porte. Quant au

couple de *L'Atalante*, qui a l'air aussi heureux de se marier, quand il sort de l'église au début du film, que d'aller pointer à l'usine (le film s'ouvre sur une séquence comique pointant l'artificialité des conventions, le père Jules retournant en accéléré à l'église parce qu'il a oublié de se signer en sortant), il montre une indifférence absolue à la force de la loi, que ce soit le sacrement catholique ou les signatures en mairie : l'attirance sexuelle reste le ciment qui le maintient. *Titanic* et *Le Lauréat*, plus clairement, militent contre la supervision par la loi de l'union des hommes et des femmes, présentant des mariages arrangés synonymes d'ennui ou de malheur.

Quelques films, enfin, orchestrent les dérapages de l'éthique de la sollicitude quand pour diverses raisons elle se passe totalement de l'idée de justice : ainsi les protagonistes du *Parrain I* et *II*, tout comme le héros de *Lawrence d'Arabie*, s'effraient-ils de la part d'animalité sauvage qui se fait jour en eux ou chez leurs ennemis, dans certains territoires où la loi ne s'exerce pas – notamment quand il s'agit de se venger.

Une chose est certaine : dans les films, « intégrée à leur structure même, il y a une certaine conception de *ce qui est important* [1] », qu'il revient à l'analyste de dégager avant de passer à une éventuelle interprétation. Même dans beaucoup de films postmodernes, qui ont pourtant la réputation de se moquer de ces questions-là, comme *Pulp Fiction*, présent lui aussi dans le tableau.



Pulp Fiction et le fondement des systèmes moraux

Pour les anthropologues, les philosophes et les chercheurs en psychologie adaptationniste qui essaient de

1. J. Bouveresse (qui parle des romans, je transpose), « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », art. cité, p. 131.

construire l'archéologie des systèmes moraux, il y a eu un temps dans l'histoire de l'humanité où l'éthique de la loi et l'éthique de la sollicitude ne faisaient qu'une, car les échanges interpersonnels étaient informés par des règles implicites comme on en voit à l'œuvre dans les groupes animaux :

Propensions exploitées	**Actions valorisées**
(1) Être sensible à la détresse d'autrui	Ne pas blesser, porter secours
(2) Apprécier les échanges équitables	Rendre service et attendre la même chose en retour
(3) Avoir le sentiment d'appartenir à un groupe	Coopérer à l'intérieur du groupe plutôt qu'à l'extérieur
(4) Valider les systèmes hiérarchiques	Respecter quiconque détient le pouvoir
(5) Ressentir du dégoût envers ce qui est biologiquement ou culturellement connecté à la maladie	Respecter les tabous concernant le sexe, la nourriture, ou tout simplement le corps

Il est certain que la naissance de l'écriture [1] a favorisé la voie de l'abstraction : les lois, que l'on a commencé à pouvoir observer sous forme de textes au lieu de les appliquer intuitivement, se sont progressivement détachées de la question des circonstances particulières. Le tableau ci-dessus convient donc bien à l'analyse d'une histoire qui entend revenir à un monde d'avant les « lois venues d'en haut », comme celle que raconte *Pulp Fiction*. Ce célèbre film de Quentin Tarantino contient en effet une critique des lois tombées du ciel, par le biais de Jules, un personnage de tueur qui cite à tour de bras un passage particuliè-

1. Voir J. Goody, *La Raison graphique. La Domestication de la pensée sauvage*, Minuit, 1977.

rement discutable, du point de vue éthique, de l'Ancien Testament (Ézéchiel, XXV, 17). Et surtout, *Pulp Fiction* se compose de récits enchevêtrés qui, à eux tous, touchent aux cinq lignes du tableau ci-dessus, décrivant les propensions et les actions correspondantes.

Après avoir escroqué Marsellus, Butch le boxeur s'en tire *à cause de circonstances particulières* : il pourrait laisser Marsellus périr entre les mains d'un psychopathe, mais il est sensible aux signes de détresse qu'envoie celui qui l'instant d'avant voulait le punir (1). Il le délivre, en échange de quoi Marsellus annule la dette financière au nom de l'usuel « un prêté pour un rendu » (2). Par ailleurs, Jules et Vincent, les deux tueurs, coopèrent à l'intérieur d'une bande criminelle, où ils exécutent les ordres sans (se) poser de questions (3), bande dirigée par leur chef Marsellus auquel ils craignent de désobéir (4). La question du dégoût, quant à elle, intervient à trois reprises (5). Le nettoyage de la voiture de Vincent après un meurtre accidentel, d'abord, repose au moins autant sur une obsession prophylactique que sur la nécessité d'effacer des preuves compromettantes (ce que prouve le plan montrant ce qui se passerait si l'épouse « voyait ça », c'est-à-dire toute cette saleté, en rentrant chez elle) ; ensuite, comme on peut le vérifier en consultant les réactions des internautes sur des forums de discussion, deux passages du film ont fréquemment été jugés viscéralement dégoûtants, l'un visuel (une aiguille de seringue s'enfonçant dans la peau en très gros plan), l'autre verbal (le père de Butch a dissimulé sa montre par voie anale quand il était prisonnier, pour pouvoir la léguer à son fils).



Quelle leçon tirer ?

La plupart des querelles d'ordre éthique à propos des films viennent d'une divergence d'avis des parties en présence, sur le degré de généralisation et de reproductibilité

assignable à l'histoire qu'ils racontent [1]. La question est de savoir, en effet, si l'on a sous les yeux la narration de péripéties singulières, qui ne prétendent que ressembler à ce qui s'est passé *une fois* quelque part, ou bien plutôt un récit de la famille des allégories, paraboles, fables et autres apologues, qui entend raconter ce qui se passe *toujours* dans ces conditions, de manière à fournir des renseignements utiles au quotidien.

Parfois, en effet, nous quittons la salle ou éteignons la télévision avec le sentiment qu'il nous sera possible d'empêcher qu'arrivent les avanies qui viennent de nous être racontées. Le héros de *Ragtime* (Milos Forman, 1981) finit criblé de balles, mais dans une société un tout petit peu moins raciste il aurait facilement pu rester le pianiste de jazz heureux et comblé qu'il était au début de l'histoire. Même chose pour les infortunés protagonistes des premiers films de Ken Loach – *Kes*, *Family Life*… –, dont on voit bien qu'un peu plus de solidarité ou de simple chaleur humaine les aurait empêchés de dégringoler… D'autres fois, au contraire, on sort dépité. Impossible d'empêcher quoi que ce soit chez Kubrick, Haneke, les frères Coen, *There Will Be Blood*, *Elephant*… La prochaine fois que vous sortirez, ce sera peut-être pour croiser le chemin de quelqu'un qui vous tuera sans raison ; on n'y peut rien, c'est comme ça.

Mais les « belles histoires » peuvent elles aussi nous laisser abattus : comment continuer à rêver d'ascension sociale après avoir vu *Cendrillon*, qui y met comme condition une beauté physique hors du commun ? Une bonne analyse de film narratif doit donc se pencher sur ce que le film dit de la *reproductibilité* des événements

1. L. Jullier, *Interdit aux moins de 18 ans*, Armand Colin, 2008, p. 170-182.

Éthique et causalité

Du hasard ou de la survenance (pas de causes) (1)	Des déterminations ou des causes…				Des raisons
	Non modifiables		Modifiables		Choix personnel (6)
	Atavisme à l'échelle de l'espèce) (2)	Loterie génétique (échelle personnelle) (3)	Influence d'autrui (échelle interpersonnelle) (4)	Organisation sociale (échelle sociale) (5)	

Figure 20. Les explications « en amont » données par le film à ce qui arrive de « négatif » dans l'histoire (un délit, un crime, une souffrance…).

qu'il décrit. Le plus simple, pour ce faire, est de recourir à la notion présentée p. 28, celle de *causalité* comme moteur de l'enchaînement des événements :

(1) Les événements surviennent au sein de fictions fatalistes. « Il arrive » que des lycéens tirent les gens comme des lapins (*Elephant*, 2003). Comme l'énonce *Fight Club* (1999) en s'achevant : « Nous *sommes*, c'est tout. Nous sommes, et ce qui arrive se contente d'arriver. » Dans *No Country for Old Men* (2007), le tueur tire à pile ou face la possibilité pour ses victimes d'échapper à la mort, et les choses émergent, que l'on n'a pas vues venir : un beau matin, avoue le shérif (l'un des « vieux hommes » du titre), on croise des jeunes avec des cheveux teints en bleu ou un os dans le nez, entre autres choses dépourvues de sens. Le clochard battu à mort dans la scène d'ouverture d'*Orange mécanique* (1971) ne disait pas autre chose : « Oh, ce monde-là n'est pas pour un vieil homme. Quelle sorte de monde est-ce, d'ailleurs, que celui où l'homme va sur la Lune et où personne même ne prête plus attention aux lois d'ici-bas ni à l'ordre ? »

(2) La *sympathia malevolens* de l'humanité. Sous l'habit civilisé, la bête se tapit en nous. Aux origines de l'humanité, à remonter comme dans *Apocalypse Now* le fleuve du passé ou à trouver un raccourci en direction des temps primitifs comme dans le *King Kong* de Peter Jackson, on voit bien que le ver est dans le fruit. Nous sommes *destinés* à la violence et enclins à profaner ce qu'il y a de plus « innocent » ici-bas, c'est-à-dire condamnés à tuer nos propres enfants – *Shining*, *Shutter Island* (qui cite d'ailleurs *Shining* : extraits musicaux, *sample* de cris d'oiseaux…). Nous vivons dans un monde injuste, à quoi bon essayer d'y remettre de l'équité ?

(3) Il y a une majorité de bons fruits ; quelques-uns sont pourris. On n'y peut toujours rien, mais la plupart d'entre nous échappent à cette avanie. Seuls quelques-uns ont tiré le mauvais numéro à la loterie génétique, ils ont « ça dans le sang », comme le tueur d'enfants de *M le Maudit*. Les films récents sont plus réticents à diagnostiquer les sujets psychotiques, et préfèrent laisser au spectateur le soin d'attribuer une cause au désir meurtrier des personnages « négatifs ». *There Will Be Blood* montre un père possédé par l'instinct de mort, alors que son fils semble « bon ». Pourquoi ? Est-ce le niveau de l'espèce ou la loterie génétique ? Une main semble nous être tendue en matière d'interprétation, car le fils est sourd. On se dépêche de lire l'indice de façon métaphorique mais cela ne nous avance à rien : le fils est-il sourd aux appels de son environnement culturel ou aux appels de son « instinct » ?

(4) Quand on fréquente les bonnes personnes, tout peut s'arranger ; avec une bonne éducation et une famille aimante, on a peu de chances de tourner mal. Fictions descriptives, édifiantes. Dans *Le Petit César* (Mervyn LeRoy, 1930), les deux inséparables amis de jeunesse commencent bien mal, à jouer les petits escrocs de

trottoir, mais un jour Joe rencontre une chic fille tandis que Rico, lui, rencontre la bande à Sam Vettori. Joe réussira sa vie tandis que Rico périra seul comme un chien sous les balles de la police. Il suffisait pourtant d'un rien : rencontrer la bonne personne au bon moment.

(5) Les sociétés inégalitaires comme les nôtres produisent *forcément* de la violence. Le héros du *Voleur de bicyclette* ne naît pas et n'*est* pas un voleur, il le devient par la force des circonstances sociales. Comme la précédente, cette catégorie refuse tout recours final au « juste retour des choses » (*poetic justice*). Pour que la leçon porte, il ne faut pas laisser le spectateur espérer que le hasard ou quelque intervention divine compensera *in extremis* les injustices structurelles des sociétés humaines. Pas question que le pauvre Antonio trouve miraculeusement une liasse de billets de mille lires sur le trottoir en repartant la tête basse chez lui sans bicyclette ni emploi.

(6) Triomphe de la notion de responsabilité. « Il savait ce qu'il faisait. » Ce ne sont pas les méchants foncièrement méchants, les escrocs par goût ni les assassins par calcul dépassionné qui manquent au cinéma. Si quelqu'un échoue ou s'engage sur la mauvaise pente, c'est sa faute. Dans *Les Aventures de Robin des Bois* (1938), Robin explique en détail à Marianne, ainsi qu'au roi Richard un peu plus tard, que ce sont les *circonstances* qui ont fait de lui un hors-la-loi ; tandis que le prince Jean, lui, est présenté comme *naturellement* avide d'argent et de pouvoir… Un cas intéressant est celui des braves types qui tombent sous le charme vénéneux d'une femme fatale dans les films noirs classiques (*Assurance sur la mort*, *Un si doux visage*, *Le facteur sonne toujours deux fois*…) : en général, il nous échoit de décider s'ils sont instrumentalisés par leur propre sexualité (solution 2), manipulés par la fille (solution 4) ou s'ils ont toute leur tête (solution 6).

Évidemment, il existe des films qui ne permettent pas de trancher – heureusement, d'ailleurs, sinon l'analyse serait une activité bien mécanique, qui se dispenserait de l'interprétation. Peu de films de guerre, notamment, traitent de la cause première du déclenchement des hostilités, de sorte qu'on ne sait jamais s'il y a quelque chose à tenter pour empêcher ce retour du pire (c'est la « grande illusion » du film de Renoir portant ce titre que de penser cela). Il est entendu, même si le film ne se réfère pas directement à la Shoah, que les douze salopards du film éponyme d'Aldrich (1967) exécutent aussi bien les officiers nazis que leurs épouses parce que c'est ce qui se passe dans les camps d'extermination ; mais pas un mot sur les raisons qu'ont eues les nazis de « commencer ».

L'impossibilité de trancher est également cultivée dans des films modernes ou postmodernes qui se refusent à exhiber la moindre relation de causalité, préférant miser sur l'impression d'émergence – c'est le cas d'*Elephant* et de son modèle déclaré, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, réalisé en 1975 par Chantal Akerman. Dans ces deux films nous suivons la vie banale de protagonistes, banale du moins jusqu'à ce qu'ils commettent un meurtre. Aucun « parce que » n'étant proposé par la bande-image ni par la bande-son, la lecture causale est à notre seule charge ; ces films fournissent donc un terrain idéal à l'opposition des communautés d'interprétation.



Jeanne Dielman : escalopes milanaises et ciseaux dans la gorge

Du point de vue narratologique, le film se présente comme un récit vectoriel comprenant de petites ellipses : l'histoire, sur deux jours, d'une aimable veuve solitaire qui s'occupe de son grand fils, se prostitue à

l'occasion et finit par tuer un client. Du point de vue stylistique, il s'inscrit dans la mouvance de ce cinéma de la modernité qui aime à montrer le passage du temps lors de situations quotidiennes que les films à succès laissent usuellement de côté. De longs plans fixes accompagnés des seuls bruits diégétiques, trois heures treize durant, montrent Jeanne faire la vaisselle de dos (plan de 3′53″), préparer des escalopes milanaises (4′41″) ou boire un café, seule, dans un bar (2′56″) ; le dernier plan, qui la laisse immobile et silencieuse, assise dans la salle à manger la nuit après le meurtre, dure 6′. Mais la *doxa* a fait de ce film *le* film féministe par excellence : il suffit d'en taper le titre sur un moteur de recherche, les analyses qui arrivent vont toutes dans le sens du chef-d'œuvre consacré à l'*aliénation* des femmes (c'est le terme qui revient immanquablement).

Le film peut effectivement être lu de la sorte, c'est-à-dire comme une parabole. Jeanne vaut alors pour toutes les ménagères enfermées dans le rituel répétitif des tâches, sans possibilité d'exprimer ce qu'elles ont sur le cœur (les commerçantes et les voisines disent des banalités, le fils a l'air d'un étranger, ce que symbolise son accent wallon à couper au couteau, que n'a pas la mère). *Qui* l'a enfermée ? Selon certaines interprétations, ce sont les hommes ; il est donc logique qu'elle se venge sur son client, qui arbore une triomphante moustache de macho. Selon d'autres interprétations, notamment celle de la réalisatrice, c'est Jeanne elle-même qui s'est enfermée dans ces rituels pour ne pas penser à la mort – ce qui ne nous explique pas pourquoi elle plante ses ciseaux dans la gorge du moustachu. Quitte à abandonner la piste de l'aliénation, il y a aussi celle, désespérément banale, de la maladie mentale – après tout, pour tuer quelqu'un sans mobile apparent, il faut souffrir de quelque chose –, mais on n'en trouve trace dans aucune interprétation.

On voit bien ce qui compterait ici, dans l'idéal de la clarté épistémologique : non pas s'engager dans telle interprétation (proche ou éloignée de la lecture dominante, peu importe), mais dire sur quelle analyse de l'histoire racontée

on s'appuie. Sur la foi de quels indices, par exemple, passe-t-on de *Jeanne* à *toutes les femmes au foyer* ? Où pourrait-on lire la peur de la mort ? Etc.



Tabous, ethnocentrisme et autres questions délicates

Nous ne sommes jamais assez obéissants pour suivre sagement toutes les pistes interprétatives et émotionnelles que les images semblent nous encourager à suivre, ni assez animaux pour réagir à ses données comme s'il s'agissait de simples stimuli appelant une réaction pavlovienne. Aucun récit ne parvient à nous instrumentaliser totalement, même s'il s'y essaie aussi fort qu'un « film à message ». C'est pourquoi notre perméabilité au *discours* du film et à toute autre idéologie dépend beaucoup de nos intentions préalables et des raisons que nous avons de rester devant l'écran. Le constater ne fournit pourtant pas une raison suffisante pour se réfugier dans une attention exclusive à la forme, ni pour se dispenser d'analyser la manière dont le film valorise une idéologie, c'est-à-dire selon la formule de Marika Moisseeff, « un système de valeurs censé expliquer la hiérarchisation des phénomènes naturels et sociaux ».

Décider si cette valorisation est intentionnelle ou non ne peut pas se passer d'interprétation. Comme on le verra au dernier chapitre, il y a des disciplines conçues à cet effet ou susceptibles de nous y aider : les *Cultural Studies*, l'histoire génétique, etc. Elles fournissent une aide méthodologique pour reconstituer le contexte de production du film, et notamment savoir quelle sorte de *producteur de discours* a été à son origine. Certains producteurs de discours n'entendent pas se préoccuper d'idéologie, comme ceux qui conçoivent leur profession sur le modèle de l'artisan, du reporter ou du styliste ; ils

ont d'autres chats à fouetter (l'amateur cadre le mieux possible, le styliste expérimente une combinaison formelle, etc.). L'idéologie *passe* alors à leur corps défendant. D'autres en revanche s'en préoccupent ouvertement, comme le militant ou l'essayiste – mais cela ne signifie pas que le résultat est toujours conforme à leurs attentes. En définitive, quel que soit le type de producteur, certaines personnes « voient » telle idéologie à l'œuvre dans le discours d'un film, et d'autres, immanquablement, ne sont pas du tout de cet avis.

Avant de poursuivre et de présenter les principaux biais idéologiques, deux conseils. D'abord, éviter d'associer ces biais aux créateurs du film (ils ne revendiquent pas forcément, à titre personnel, ce qui *passe* dans leur travail), ainsi qu'aux personnes qui l'adorent (elles non plus ne défendent pas forcément ces idées, car il y a bien des raisons d'aimer un film, indépendantes de l'idéologie qu'il véhicule). Ensuite, toujours penser à symétriser : chaque fois qu'on triomphe en détectant un biais dans un film, se demander si l'on n'est pas soi-même affublé d'œillères, symétriques à celles qu'on dénonce.

Les « valeurs morales », on ne le sait que trop, sont plus ou moins partagées. Il y a des des individus prêts à se sacrifier pour elles et d'autres non ; des sociétés qui tolèrent ou valorisent des pratiques que d'autres fustigent. Par conséquent, au cinéma comme partout règne l'obligation de travailler au coup par coup, en tenant compte de la situation.

Si l'appréciation des valeurs diffère parfois selon les contextes communautaires, elle diffère aussi au fil du temps. L'histoire du cinéma n'est pas un cheminement linéaire en direction de l'autorisation ou du désir de tout dire et de tout montrer. Il y a des zigzags et des retours en arrière. De nos jours, par exemple, le sujet de la Shoah demande, pour être traité à l'écran, plus de précautions

qu'il y a cinquante ans. On ne peut plus imaginer une scène comme celle de la découverte du *Konzentrationslager* Nackerholtz, un camp d'extermination imaginaire, à la fin du *Bal des maudits*. Christian (Marlon Brando, dans le rôle du « bon » capitaine nazi) y arrive épuisé et blessé. Lui offrant le café, le commandant du camp lui fait part de ses états d'âme, à l'heure où sonne la débâcle de la Wehrmacht et où les Alliés libèrent les camps les uns après les autres :

> « J'ai mes blessures moi aussi, même si vous ne les voyez pas. Diriger un camp de concentration n'est pas un pique-nique. Avec toutes ces chambres à gaz, ces exécutions sommaires, les docteurs et leurs expériences… J'avais un quota d'extermination de 1 500 personnes par jour. Juifs, Polonais, Russes, Français, prisonniers politiques. Et seulement 260 hommes pour faire le boulot. Je me suis arrangé. Ensuite ils ont commencé à envoyer des ordres, les inspecteurs sont venus, ils ont crié et tapé du poing sur la table : "À Auschwitz, ils en tuent 20 000 par jour", ils disaient. »

Ce qui nous choque aujourd'hui est d'entendre ce monologue énoncé avec verve par un acteur qui y met par moments le ton des *screwball comedies* – par exemple quand il dit « diriger un camp de concentration n'est pas un pique-nique » ! Cette option artistique est fort défendable – il a bien dû exister des commandants de camp bonhommes, obsédés seulement par le rendement à l'exclusion de toute considération éthique –, mais la scène apparaît fort gênante à nos yeux désormais, car un peu trop *légère* dans le ton.

Les tabous évoluent. Ainsi, tout ce qui évoque de près ou de la loin la pédophilie est aujourd'hui auréolé d'un « attention danger » bien plus systématique que par le passé. La nudité enfantine à l'écran fait désormais l'objet de précautions inédites – l'autorisation de tournage d'un

film se déroulant dans un camp de nudistes, en France, a récemment été refusée pour ce motif[1]. *Alice dans les villes* montre Yella Rottländer torse nu à l'âge de dix ans, mais ce genre d'image est désormais tout sauf banal. Et dans *Y a-t-il un pilote dans l'avion ?* (une parodie d'*Airport* et de nombreux autres films, en 1980), le capitaine Clarence Oveur (Peter Graves) autorise Joey, un jeune garçon, à venir visiter le poste de pilotage. Mais à peine Joey est-il entré, émerveillé par tous les cadrans, que le capitaine l'entreprend : « Joey, tu aimes les films sur les gladiateurs ? Est-ce que tu as déjà visité une prison turque ? » La scène est hilarante, mais il est bien peu probable qu'on en tournerait une pareille de nos jours. Le temps a passé et le spectre de la pédophilie est devenu si terrifiant qu'« on ne plaisante plus avec ça », même si l'intention parodique saute aux yeux.

Moins directement gênants que les tabous, les biais idéologiques sont aussi plus difficiles à étudier car ils demandent un regard très extérieur.



OSS 117 et les fausses évidences naturalisées des années soixante

La proie est facile : ce n'est pas pour rien que les aventures de Hubert Bonisseur de la Bath, le personnage créé par Jean Bruce et plus connu sous son nom de code OSS 117, ont fait l'objet de parodies à succès signées Michel Hazanavicius dans la France des années 2000. C'est que les originaux, le temps passant, révèlent de plus en plus aisément les biais idéologiques qui informent leurs dialogues, leurs situations scénaristiques et le jeu de leurs acteurs.

1. L. Jullier, *Interdit aux moins de 18 ans*, *op. cit.*, p. 113-117.

Faisons l'expérience avec des bribes de dialogues tirées de ces originaux désormais « datés », *Banco à Bangkok pour OSS 117* (1964), *Furia à Bahia pour OSS 117* (1965) et *Atout cœur à Tokyo pour OSS 117* (1966). Certains échanges y sont si étonnants qu'ils auraient pu figurer tels quels dans les parodies.

Aphrodisme. Dialogue entre Hubert et la « belle Consuela » : « Vous aimez les enfants ? – Oui, quand leur maman est très jolie. Or vous êtes une jolie brune aux yeux noirs, Consuela. Et vous voyez comme c'est étrange, la femme que je vois dans mes rêves est toujours une jolie brune aux yeux noirs. » C'est sans doute le plus incorporé et le moins étudié de tous les biais idéologiques, pour des raisons que la psychobiologie adaptationniste explique sans peine. Il « va de soi » de favoriser les belles personnes. « Permettez-moi de vous féliciter, dit un gangster du Chiffre à Miss Wilson (Marina Vlady). D'abord parce que vous êtes très belle, ensuite parce que vous avez rendu service à notre organisation. » Les deux services ne sont pourtant pas de la même nature, le premier dépendant du tirage au sort génétique.

Classisme. Hubert « va au bureau » en costume-cravate et « déjeune » à midi. Rien de plus naturel ? Pas du tout. Les *OSS* des années soixante installent la normalité du bureau et de la cravate avec d'autant plus d'efficacité que la profession de Hubert pourrait l'amener à recevoir ses ordres dans d'autres lieux et habillé autrement. Le déjeuner du midi, quant à lui, conjugue classisme et parisianisme, car la tripartition « petit-déjeuner, déjeuner, dîner » provient d'usages à Paris et dans l'hôtellerie (alors que d'autres régions de France utilisent la tripartition « déjeuner, dîner, souper », surtout dans des classes sociales dont les membres n'ont pas l'habitude de fréquenter les hôtels).

Colonialisme. Apprenant qu'il y a des cas de peste « aux Indes » (survivance de l'appellation coloniale, alors que

l'Inde est indépendante depuis quinze ans et qu'on dit « *en* Inde »), Hubert réagit : « Surpopulation, hygiène relative… Y a-t-il là quelque chose de tellement exceptionnel ? » Voilà ce qui se passe quand l'Empire britannique n'est plus là pour s'occuper d'eux, sans doute.

Domination masculine. « Si j'étais à la place de votre frère, dit Hubert à Lila, je n'accepterais pas que vous viviez ailleurs que sous mon toit. » Il est entendu que le frère, lui, vit où et avec qui il veut.

Ethnocentrisme. « Les fêtes des Indiens Galipao n'ont lieu qu'une fois l'an », dit un colon en parlant des Indiens d'Amazonie. Or le concept d'année solaire n'est pas universellement répandu, surtout dans la « forêt de la pluie » où le passage des saisons reste invisible au simple visiteur. L'ethnocentrisme est perceptible aussi dans la musique de style *lounge*, censée « faire thaïlandais » et qui convient aussi bien au Cambodge qu'à Hawaï : elle est tonale (gamme à 12 tons) avec un rythme isochronique (les deux armes lourdes de la musique occidentale).

Hétéronormativité. « Vous savez que c'est un baptême ? dit Hubert avant de faire l'amour avec Tetsuko, employée par les services secrets japonais avec le grade de sergent. – Pourquoi, je suis la première Japonaise que vous embrassez ? – Non, vous êtes mon premier sergent. » Le gag s'appuie sur l'absence de féminin du mot « sergent » en français et sur l'impensabilité d'une aventure de Hubert avec un homme.

Machisme. « Je commence à avoir très faim, soupire Hubert à l'adresse de Lila, et j'ai horreur de déjeuner seul. Où allons-nous ? – Je suis désolée mais il faut que je rentre. – Vous ne *pouvez* pas refuser de déjeuner avec moi ! – J'en serais ravie, mais cela est tout à fait impossible. » Et le plan suivant nous les montre tous deux à

table. Il est bien évident que le « non » féminin signifie « oui », ou plus simplement n'a aucune importance dénotative.

Matrimonialisme. « Et vous êtes mariée, Consuela ? – Non, pas encore. » Une jeune femme ne peut manifestement être que mariée ou en attente de l'être.

Nationalisme. « Ah ! j'aurais dû me méfier. – De quoi ? – Des femmes japonaises. On m'avait pourtant mis en garde. » Vu comme une caractéristique d'essence et non comme un principe politique fondé sur le sentiment national, le nationalisme (ici mâtiné de sexisme) tire une règle générale de la seule appartenance nationale, au détriment de tout autre caractère. En l'occurrence, dans cette scène, la capacité de l'héroïne à cacher son jeu semble commune à *toutes* les Japonaises.

Paternalisme. « Tiens, prends ça. » Spontanément, en lui tendant son pourboire, Hubert tutoie l'employé de l'aéroport de Bangkok qui porte sa valise. Il ne l'a pourtant jamais rencontré de sa vie et semble même plus jeune que lui.

Provincialisme. En l'occurrence, parisianisme phonétique. « Notre correspondant nous avait transmis une informââtion très alarmante… Ces cas de peste sont consécutifs à des vaccinââtions contre le choléra… L'armée a détruit au lance-flââmmes les paillotes d'un village infesté… » La surreprésentation, pour des raisons socioprofessionnelles, de l'accent parisien dans le cinéma français et les films doublés, l'a conduit à devenir « inaudible » en tant que prononciation « normale ». Il est pourtant aussi marqué que les autres accents français.

Sexisme. « Vous avez des enfants ? demande Hubert. – Non, non, répond Consuela, pas encore. » Répondre

non **tout court n'eût sans doute pas été suffisant. Consuela « répète le rituel », comme le dit Judith Butler, c'est-à-dire qu'elle réaffirme, tout aventureuse héroïne de film d'espionnage qu'elle apparaisse, l'idée que le destin féminin implique d'avoir des enfants tôt ou tard.**



On voit bien, ici, comment se construit une « normalité », une « naturalité » du rapport entre les personnes, normalité et naturalité qui ne correspondent ni à une norme universelle ni à une nature commune, mais plus sûrement à des cultures et à des intérêts particuliers. Bien entendu, ce n'est pas propre à la France des années 1960. Dans *Le Diamant du Nil*, un film d'aventures américain qui a connu le succès (Lewis Teague, 1985), les personnages africains sont stupides, violents, fourbes ou involontairement comiques. À la fin, l'énigmatique « leader religieux » enturbanné Al Julhara *marie* les héros (alors que l'on ne sait pas à quelle religion il appartient), et le personnage comique de Ralph (Danny DeVito) est adoubé par les soufis du jour au lendemain (comme si dans toutes ces religions « exotiques » on pouvait entrer d'un claquement de doigts).

La liste des biais tirés d'*OSS 117* s'allonge, en outre, si l'on considère le genre de la science-fiction, sujet au *spécisme*. Par exemple, les robots intelligents de *Transformers* (Michael Bay, 2007) n'utilisent pas de haut-parleurs pour parler : ils préfèrent remuer ce qui leur sert de bouche. L'habitude est si profondément incorporée de voir des êtres vivants bouger leurs mâchoires pour produire des sons qu'on l'a transposée sans sourciller. Idem avec les Asguardiens de *Thor* (Kenneth Branagh, 2011), puisque la redoutable Sif se bat en bottes à hauts talons. Non seulement cet accessoire n'aide pas vraiment à la stabilité quand on fait le coup de poing avec des géants

des glaces de deux tonnes, mais on ne voit pas pourquoi les mâles hétérosexuels d'Asguard devraient, comme leurs homologues terriens, trouver sexy la contraction courbe du muscle gastrocnémien consécutive au port des talons hauts.

Attardons-nous seulement, parmi toutes ces fausses évidences naturalisées, sur la question de la sexuation. Étudions brièvement la façon dont « les représentations filmiques reconfigurent inlassablement, et plus rarement critiquent, les normes sexuées qui favorisent et légitiment la domination masculine », même si la tradition française des études cinématographiques y consent beaucoup moins souvent que son homologue anglo-saxonne, au motif qu'en se livrant à de pareilles analyses, « au lieu d'élever le cinéma vers le monde pur des idées, on l'abaisserait vers le monde impur des rapports sociaux de sexe » [1].

Stéréotypes de genre et guerre des sexes

Avancer que le cinéma, en général, met en scène des *femmes décapitées*, comme le dit Hélène Cixous, c'est-à-dire des femmes privées de la faculté de penser et de celle de s'exprimer, serait exagéré. Mais enfin, la faiblesse de caractérisation des personnages féminins dans un grand nombre de scénarios laisse quelquefois pantois : inutile d'avoir lu les milliers de livres et d'articles que les *Gender Studies* ont consacrés au cinéma pour se faire cette remarque toute simple. Leur personnalité est souvent moins complexe et leur importance narrative moins grande. Le temps que le récit leur consacre, le pouvoir

1. N. Burch et G. Sellier, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Vrin, 2009, p. 12.

qu'elles exercent sur lui (mixage, montage…) et celui qu'elles exercent au sein des péripéties de l'histoire, moindres. Évidemment les contre-exemples flamboyants ne manquent pas, mais l'existence d'une tendance à la minoration se conteste difficilement. Y compris dans la « spécialisation des genres », le terme de « genre » étant ici à prendre à la fois au sens de rôle sexué et de sorte de film. Ainsi devient-il tentant d'opposer, au sein du cinéma américain classique, les *male « doing » genres* (films où les héros *font* quelque chose : western, policier, guerre…) aux *female « suffering » genres* (films où les héroïnes *subissent* quelque chose : mélo, *women's film*[1]…). Là encore, on peut trouver bien des exceptions, mais pas en nombre suffisant pour rétablir l'équilibre. Cela va jusqu'à des détails comme les raccords-regards : de nos jours encore, sur les écrans, et même si les proportions s'équilibrent lentement, notamment grâce aux séries télé américaines, les coups d'œil masculins sur des corps féminins appétissants sont bien plus nombreux que les coups d'œil sur des corps masculins, toutes attirances égales par ailleurs.

Le plus simple est de faire le test sur soi. Quand je sors d'une salle de multiplexe, en tant que mâle hétérosexuel, il m'arrive souvent de penser que j'aimerais ou que j'aurais aimé ressembler au héros. Il s'agit en général d'un personnage complexe, avec une faille mais fort d'une façon ou d'une autre et qui arrive à ses fins avec style. Certes, ma réaction participe d'un refus de grandir et d'un *wishful thinking* typiquement masculins, mais il me semble que si j'étais gay ou si j'étais une femme je

1. J. Stringer, « Your Tender Smiles Give Me Strength », *Screen*, vol. 38, n° 1, p. 25-41. L'article montre que le film de gangsters hongkongais combine les deux, avec ses héros qui souffrent *et* agissent.

ne sortirais pas de la salle avec ce rapport au modèle. Il est rare que l'héroïne soit aussi admirable ou aussi complexe que le héros et que l'homosexuel de service soit autre chose qu'un *side pal*, un second couteau sympathique. Bien sûr l'actrice est souvent belle ; mais « j'aimerais bien avoir son beau petit nez » n'a pas du tout la même portée, en ce qui concerne la culture de soi, que « j'aimerais avoir son optimisme et sa droiture d'esprit ». Décider de devenir beau ne rime à rien ; décider de faire des efforts pour changer de caractère est envisageable et valorisant. Dans les blockbusters qui font courir la terre entière, la différence est patente[1]. Hermione est très bien, mais modeste et bûcheuse, elle n'a pas la classe ni le génie de Harry Potter. Leia et Padmé (*Star Wars*) ne sont pas mal non plus, mais face aux tourments shakespeariens et aux exploits grandioses de Luke et d'Anakin, elles jouent petit jeu. Rose (*Titanic*) est certes complexe et contrôle le récit, mais tout de même, Jack a plus d'envergure : il la sauve, la révèle à elle-même, la dessine artistiquement et se sacrifie pour elle ; n'en jetez plus. Bien sûr, en tant que femme ou homosexuel, je pourrais sympathiser quand même avec le protagoniste masculin, mais ce « travestissement temporaire » (Laura Mulvey) me décevrait. J'aurais aussi le loisir de me consoler en me disant que chacun de ces films fonctionne comme un documentaire sur le monde masculin hétérosexuel ; mais là encore, ce serait fort différent de l'usage du film dans le cadre d'une culture de soi. Bref, le cinéma condamne souvent la spectatrice à l'*exil* (Ruby Rich).

---

1. L. Mulvey a pensé, un temps, que la faute en revenait au style des films lui-même, non à leur contenu, et en a conclu que la seule façon de représenter « les femmes comme des femmes » était d'abandonner le cinéma standard, ou même la « représentation réaliste » au profit de l'avant-garde et de l'expérimentation. Cette idée a eu beaucoup de succès à l'université.

L'exil devient forcé quand le film fait preuve de misogynie, ce qui se produit parfois. On se contentera ici d'un unique exemple, non pas de quelque nanar ancien à la *OSS*, ce serait trop facile, mais au contraire d'un film récent qui se veut politiquement progressiste, et dont la critique française n'a rien trouvé à redire aux personnages féminins [1].



Misogynie ordinaire : *La Très Très Grande Entreprise*

Ce film de Pierre Jolivet (2008) raconte l'histoire de quatre personnes mises au chômage par la multinationale agrochimique Naterris, après que celle-ci a pollué l'étang qui les faisait vivre. Au lieu d'accepter une indemnité indigne, ces quatre personnes « montent à Paris » au siège de la société, et s'y introduisent dans le but de trouver les preuves de ses agissements malfaisants. C'est un schéma classique de David contre Goliath, rendu sur un gentil ton à la Capra, comme l'a remarqué *Le Monde* à la sortie du film. Cependant, à y regarder de près, les cinq personnages féminins s'y trouvent tous pourvus de défauts plus nombreux et font l'objet de critiques plus vives que les personnages masculins. C'est cette *répétition*, comme on l'a signalé plus tôt, qui permet d'inférer un biais idéologique, surtout en l'absence de compensation véritable (il n'y en a littéralement « pas une pour rattraper l'autre ») :

---

1. « Les personnages donnent du souffle et du charme au film » : ce sont « des héros ordinaires, drôles, crédibles », joués avec jubilation par des comédiens heureux de se glisser dans « des rôles bien écrits » (C. Mury, *Télérama*, 28 novembre 2009). Une « fantaisie élégante » qui met en scène « une diversité à visage humain (un Arabe, un homosexuel, une femme émancipée, un jeune farfelu) » (J. Mandelbaum, *Le Monde*, 5 novembre 2008).

– Mélanie, l'héroïne, se saoule justement la nuit où la pression psychologique sur elle est la plus forte, lorsque ses amis cambriolent le siège de Naterris ;

– Arlette, la tante de Philippe, est une dame âgée qui semble tout à fait banale, mais dont on s'aperçoit rapidement qu'elle « sucre les fraises », comme dit un personnage (elle est gâteuse) ;

– La recruteuse d'agents d'entretien, black avec coiffure et accent « typiques », se montre vénale et raciste (« Vous êtes incroyables, vous, les Blancs ! si ça ne vous plaît pas on arrête ! ») ;

– Sophie Dantec, PDG de Naterris, est une crapule cynique, menaçant nos héros de les « traîner en justice comme des merdes pendant des années jusqu'à ce que mort s'ensuive » ;

– Brigitte Lamarck, cadre chez Naterris, est présentée comme « obstinée, clitoridienne, rigoureuse, catholique, sévère mais pas juste ». La précision « clitoridienne » est particulièrement lamentable, avalisant une vision archaïque normative de la sexualité féminine.



Comme nous le rappelle David Greven et comme on vient de le voir au travers de l'étiquette des *female « suffering » genres*, le cinéma américain *mainstream* nous a abreuvés de personnages féminins peu autonomes, clones de la nymphe Écho voués à suivre le mâle et à répéter ses paroles [1]. On le sait au moins par les *Métamorphoses* d'Ovide : Écho a été punie par Junon parce qu'elle a facilité les escapades adultérines de Jupiter ; « depuis ce jour Écho ne peut que répéter le son et doubler la parole » ; puis elle est tombée amoureuse de Narcisse, dont elle suit les pas. Désormais « elle écoutera la

1. David Green, « Contemporary Hollywood Masculinity and the Double-Protagonist Film », *Cinema Journal*, vol. 48, nº 4, été 2009, p. 22-43.

voix de Narcisse, et répétera ses accents ». D'où les types cinématographiques de la potiche et de la ravissante idiote qui repèrent et répètent « la voix de son maître » mieux qu'un perroquet dressé. Bien entendu, Hollywood le faisait avec élégance. Voici un exemple de dialogue « au troisième degré » (c'est-à-dire revenant à faire l'apologie de ce qu'il prétend traiter avec ironie) dans un Hitchcock de 1938, au titre symbolique, *Une femme disparaît* :

« Je n'ai aucun regret, soupire Iris. Je suis allée partout et j'ai tout fait. J'ai mangé du caviar à Cannes et casse-croûté avec les sans-papiers. J'ai joué au baccara à Biarritz et aux fléchettes dans les tavernes mal famées. Qu'est-ce qui me reste à part le mariage ? »

Comme tous les auteurs militants plus préoccupés par la défense de leur cause que par l'exactitude historique – ou peut-être a-t-il manqué de place –, David Greven oublie cependant de signaler que le cinéma hollywoodien a pu se servir de ces clones d'Écho à des fins d'avertissements adressés à ses spectatrices.



Alice et la voix de son maître

Une place au soleil **(1951) met en scène une de ces malheureuses, en la personne d'Alice, interprétée par Shelley Winters. Alice est censément privée de la parole, au sens où son enfance misérable près d'une « mare aux canards », son métier d'ouvrière à la chaîne et son existence solitaire ne l'ont pas équipée pour la maîtrise du langage. Elle ne sait pas « jouer sur les mots ». La voilà qui tombe amoureuse de George, bon candidat pour tenir lieu de Narcisse, puisque Montgomery Clift lui prête ses traits aquilins. Le lui rend-il ? Bien sûr que non. Il veut l'inscrire à son tableau de chasse pour se consoler d'être invisible aux yeux de l'inaccessible Angela, l'anti-Alice per-**

sonnifiée [1]. S'en rend-elle compte, Alice ? Peut-être, mais quand on ne sait pas parler, il est difficile de formuler des choses pareilles, même dans le secret de la conscience. Un soir, George lui force la main. L'entraîne dans un pas de danse un peu sordide, tout près d'un grand lit, dans le noir d'une chambre. On n'y voit rien, et la caméra laisse le soin au micro de fournir des informations sur ce qui se trame au sein de ce couple asymétrique.

« C'est de cette façon que ça aurait dû se passer entre nous dès le départ, dit froidement George-Narcisse [on dirait qu'il lui reproche de ne s'être pas laissé toucher plus vite]. – C'est de cette façon…, répète Alice-Écho sans finir sa phrase. »

Comme on n'y voit toujours goutte et puis que c'est triste un couple où il y en a un qui y croit et l'autre non, la caméra se détourne et va regarder par la fenêtre, la rue la nuit sous la pluie. Posée sur la tablette, la radio d'où sort le mambo dérisoire ponctue avec indifférence la catastrophe en train de se jouer dans un coin de la chambre. À côté d'elle, un teckel bibelot. Inutile accessoire de décoration qui n'est placé là que pour rappeler ce qui s'est passé l'autre soir, le premier soir « ensemble » de George et Alice, quand ils se sont tenus par la main pour la première fois et qu'un gros malotru qui promenait son chien les a séparés en continuant de marcher tout droit sur le trottoir. Le symbole était là mais Alice n'a pas su l'interpréter. Elle n'a pas su voir qu'elle avait pour George l'importance du chien pour son maître, l'importance du *substitut*. Fondu au noir, cependant qu'on devine George la poussant vers le lit : l'irréparable va être commis, et Alice aura ruiné sa vie.

« Je ne sais pas nager, avait-elle avoué, ce fameux premier soir, et on avait tout de suite pris la phrase au propre et au figuré. Ça crevait les yeux qu'elle ne savait pas se

1. Pour une analyse de l'ensemble du film, voir L. Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Stock, 2004.

débrouiller dans la vie, c'est-à-dire faire la différence entre quelqu'un qui tient à vous et quelqu'un qui vous veut comme poupée gonflable. — Tu plaisantes ! — Non, pas du tout. Je ne sais pas, *on ne m'a jamais appris.* »



Ce que David Greven n'a pas vu, donc, c'est que le cinéma hollywoodien friand de potiches peut aussi détourner le type femme-Écho pour en faire un repoussoir à des fins didactiques : Alice sert aux spectatrices d'*Une place au soleil* à apprendre à nager. On pourrait faire la même remarque à propos de l'Emma de Vincente Minnelli (*Madame Bovary*, 1949), qui à cet égard n'est pas du tout comme l'Emma de Gustave Flaubert : l'Emma de Minnelli est à elle seule un véritable *warning*, un signal de détresse qui clignote dans la nuit de l'ignorance pour prévenir les spectatrices de ce qui les attend si elles ne *savent pas* au moins *lire* la situation réelle dans laquelle elles se trouvent, une situation qui ne leur laisse guère de marge de manœuvre : « Charles, s'y exclame Emma, je veux un enfant ! Je veux un garçon, Charles ! Un enfant grandit, pour devenir un homme. Un homme peut être libre : s'il n'aime pas sa vie, il peut en changer. »

Pas question pour autant de réhabiliter angéliquement le cinéma de l'Âge d'or, qui s'est volontiers montré navrant sur d'autres fronts, notamment sur celui de l'homosexualité.



Homophobie de *La Femme modèle*

***La Femme modèle* (Minnelli, 1957) a des aspects « progressistes » en ce qui concerne la guerre des sexes. Pour Mike, chroniqueur sportif de son état, Mariella, qu'il vient d'épouser sur un coup de tête**

réciproque sans trop la connaître, va quitter son « job » et s'installer chez lui. Il va la « faire vivre », se dit-il dans la logique dominante de la division sexuelle du travail. En réalité, Mariella exerce un métier merveilleux, épanouissant, déraisonnablement lucratif, et vit dans un *penthouse* à peine moins chic que les salons du Ritz. C'est Mike qui finira par s'installer chez elle, dont l'appartement deviendra donc le domicile conjugal ; de nos jours, cela n'a l'air de rien, mais en 1957 c'est un déchirement pour Mike. « Un choc ; très dur pour l'ego », avouera-t-il en toute honnêteté. Las ! Ce progressisme s'envole dès que l'on touche à l'hétéronormativité. Mike, en effet, ne supporte pas Ned Hammerstein, un ami danseur de Mariella, sous prétexte qu'il le trouve efféminé. Même un boxeur sonné par l'excès de coups comme Maxie, aux yeux de Mike, est « davantage un homme » que ce frêle Ned Hammerstein qui se tortille dans tous les sens. Jusqu'ici, pas de quoi fouetter un chat, puisque le scénario exige de souligner le côté rustre de Mike. Le problème arrive lorsque Ned surprend Mike en train de se moquer de lui, et entend prouver qu'il n'est pas une femmelette en tendant à Mike une photographie qu'il vient d'extraire de son portefeuille : « Tenez, voici une photo de ma femme et de mes trois fils. L'aîné mesure un mètre quatre-vingt-dix ; il est bon au football américain. »

C'est ce qui s'appelle tout confondre. Que Mike soit réprimandé parce qu'il associe les gestes efféminés à l'homosexualité masculine, ignorant que le modèle de la brute épaisse existe dans tous les genres, d'accord. Mais que Ned se « disculpe » du soupçon d'homosexualité en produisant épouse et marmaille, c'est idiot, au motif que l'on peut fort bien, tout mâle homosexuel que l'on est, dans un moment d'hétéroflexibilité coupable ou simplement pour s'assurer en façade une vie tranquille dans un monde homophobe, faire des enfants à une épouse qui en a envie et qui préfère la compagnie raffinée d'un danseur à celle d'un macho braillard. La technique de reproduction d'une espèce sexuée comme l'humain est une chose, les

préférences sexuelles en sont une autre. La proclamation des mensurations de bûcheron du fils frappe elle aussi par sa stupidité, à moins d'être un lamarckien enragé, étant donné que ni la carrure ni les préférences sexuelles ne se transmettent de manière automatique des parents aux enfants.



Hors le décalage d'époques, un bon moyen de repérer des biais idéologiques relatifs aux rôles sexués consiste à étudier le décalage de cultures nationales, tel qu'il apparaît par exemple dans le doublage des dialogues. Voici trois exemples de passages de l'américain au français qui montrent que, confrontés à une difficulté de traduction, les doubleurs français ont chaque fois préféré la solution la plus conforme à l'idéologie de la domination masculine. Respectivement : une femme ne peut pas regarder un homme comme un homme regarde une femme (*Picnic*) ; souvent femme varie, bien fol, etc. (*Sunset Boulevard*) ; le souci de l'être aimé est une qualité féminine et non masculine (*Adventureland*) :

– Lorsqu'une jeune inconnue à la piscine municipale voit plonger le héros de *Picnic*, les spectateurs français lisent ou entendent : « Je n'ai jamais rien vu d'aussi chouette ! » Mais la phrase exacte est « *the cutest thing I ever saw* », c'est-à-dire « la *chose* la plus mignonne que j'aie jamais vue ». Si l'idée de femme-objet offerte à la contemplation (*cheesecake*) n'effraie pas le doubleur, l'idée d'homme-objet (*beefcake*) le gêne manifestement.

– Dans *Sunset Boulevard*, maintenant, les doubleurs français ont massacré l'une des plus belles répliques de tout le cinéma romantique de l'Âge d'or, celle que prononce Betty (la fiancée d'Artie) lorsqu'elle avoue son amour à Joe : « Vous n'aimez donc plus Artie ? s'étonne celui-ci. — Si, mais pas suffisamment pour l'épouser,

répond Betty en français. » Or la réplique originale est : « Bien sûr que je l'aime. Simplement je ne suis plus amoureuse de lui, c'est tout. »

La version française donne une explication *quantitative* du revirement de Betty, tandis que le scénario original en donne une explication *qualitative*. Le sens du film, sans parler de sa valeur en tant qu'exercice de philosophie pratique, s'en trouve évidemment bouleversé. En France, Betty compare les quantités d'amour en épicière un peu légère ; aux États-Unis, elle donne une leçon (à Joe et aux spectateurs) sur la différence qui sépare éros (être amoureux, *to be in love*, verbe d'état, inclination vers l'être aimé indépendante de toute volonté) d'*agapè* (aimer, *to love*, verbe d'action, inclination vers l'être aimé dépendante de la volonté). Elle sous-entend que, sur le papier, Artie est plus aimable, mais que Cupidon en a décidé autrement, tant pis pour tous les ennuis qu'apportera cette passion pour Joe – autant de subtilités qui passent à la trappe côté français.

– Restons dans le même champ, celui des expressions du sentiment amoureux, et écoutons James déclarer sa flamme à Em devant le stand de tir, dans *Adventureland* (Greg Mottola, 2009) : « Je ne veux pas te perdre. Parce que je t'aime vraiment. » C'est ce que donnent les sous-titres. Mais en vérité James n'ose pas parler aussi directement. Il dit : « *I really really care about you* [et non *I really really love you*]. »

Il est vrai que le terme de *care* – l'attention authentique portée à autrui – se laisse mal traduire en français, à moins de produire une périphrase que le temps de présence des sous-titres interdit. Mais confondre le sentiment amoureux avec le *care* est une grave erreur, dans ce film au moins, dont le sujet réside tout entier dans la différence entre l'attirance sexuelle, l'amour, le *care* et l'intérêt réciproque. On peut s'en douter en

constatant qu'une astuce onomastique permet de placer phonétiquement son prénom à elle, *Em*, au centre de son prénom à lui, *James*, c'est-à-dire de la placer elle au centre de ses préoccupations… Rares sont de toute façon les films, même aux États-Unis, qui valident un *care* masculin : le récent *Love et autres drogues* (Edward Zwick, 2011) présente ainsi un héros qui ne semble s'ouvrir au *care* que parce que son grand amour est atteint d'une maladie incurable.

RESUME 4

Que peut dire le film, en matière d'éthique, de politique et d'idéologie ? Impossible de répondre sans présenter la méthode par laquelle ces « possibilités de signifier » sont extraites du film par l'analyste :

– Quels sont les indices qui me permettent de prendre les événements décrits comme autant de péripéties singulières, dont il n'y aurait nul enseignement à tirer ? ou, au contraire, comme un ensemble d'événements formant une parabole, qui m'ouvrirait la possibilité de reproduire les « conduites positives » qu'il représente, et celle de prévenir les « conduites négatives » ?

– Ces indices se trouvent-ils à l'extérieur du film (réactions communautaires…), ou à l'intérieur (démonstration causale, répétition, systématicité…) ?

– Quels biais idéologiques puis-je y trouver ? Sont-ils défendus implicitement ou explicitement ? Par qui et à quelles conditions peuvent-ils être perçus comme tels ?

Le moment est venu de s'installer devant une copie du film, télécommande en main, et de regarder pour une analyse détaillée, centrée sur la forme mais riche de l'étape précédente, comment les sons et les images y sont combinés.

2

L'ANALYSE DES FORMES

Observer de près l'agencement des images et des sons n'est pas une étape plus facile que la précédente. Quels paramètres prendre en compte, attendu que la description exhaustive d'une image, en plus d'être impossible à achever, ne relève pas de l'analyse ? À quelle distance faut-il s'approcher ? Se colleter avec le grain, les vibrations infimes, la *matière* audiovisuelle, ou reculer pour en percevoir les jeux d'ensemble ? Par ailleurs, la diversité des styles a de quoi décourager : existe-t-il des outils d'analyse aussi efficaces avec un Chaplin qu'avec un Luc Besson, avec un film de la Nouvelle Vague qu'avec une comédie musicale indienne ? On partira de la même constatation qu'au chapitre précédent : le récit d'une histoire articule le cognitif à l'affectif de façon à nous ménager des places possibles, parfois semblables à celle que le narrateur aimerait nous voir prendre et d'autres fois éloignées.

S'il arrive que les films expérimentaux ne désignent rien d'autre qu'eux-mêmes, la grande majorité des films qui sortent en salle se présentent comme des *intermédiaires* entre nous et les événements de l'histoire qu'ils racontent. Comment cette médiation met le récit au service de la sollicitation (quelquefois involontaire) des émotions, nous l'avons décrit au chapitre précédent. Il est temps maintenant de voir en détail sur quelles particularités naturelles de nos corps et de notre perception du monde elle se base.

La caméra, en effet, « ressemble » à un œil et l'écran à une fenêtre ; le micro « ressemble » à une oreille et l'action conjuguée des haut-parleurs à un paysage sonore. On retrouvera donc ici la balance entre cognition et émotion : non seulement les images et les sons délivrent des informations susceptibles de construire un *point d'expérience* cognitif, mais ils constituent des ambiances, des textures, tout un matériau esthétique qu'on pourrait appeler le *point de contact*, ou le « point de vue de la peau ». Sans ces attributs familiers, les images animées n'auraient pas ce succès universel qui est le leur.

Certains cinéastes, certaines écoles stylistiques ou certaines époques privilégient une seule de ces stratégies : ils préfèrent que la médiation s'efface au profit de l'événement, ou bien à l'inverse nous invitent à goûter pour elle-même la matière de l'image et du son. Mais aucune solution ne peut évacuer les questions de points d'expérience et de point de contact. Même un plan d'une demi-seconde, pourvu qu'il montre quelque chose, le montre depuis un certain endroit. C'est entre autres ce qui distingue le cinéma de la sculpture ou des jeux vidéo, et ce qui le rapproche de la peinture : jamais le spectateur n'y choisit l'angle sous lequel il examinera ce qui se passe. En résumé, un film combine, selon un certain régime audiovisuel (voir ci-après), des points de vue et des points d'écoute qui nous promènent d'une place à l'autre (p. 209) ; de cette promenade menée à un certain rythme (p. 265), nous tirons volontiers le sentiment d'avoir fait une « rencontre » (p. 292).

Les régimes audiovisuels

L'analyste se doit de déterminer quel régime audiovisuel favorise le film qu'il étudie. Pour simplifier, il lui faut pour

ce faire répondre à des questions comme : d'où perçois-je la scène ? avec qui suis-je pour la percevoir ? quel trajet, éventuellement, me propose-t-on d'exécuter dans l'espace où elle se déroule ? Pour que la réponse à ces questions revête quelque utilité dans le cadre d'une analyse, un peu d'histoire des techniques et d'archéologie du regard est nécessaire. Car la naissance et les transformation successives du dispositif cinématographique sont le produit d'innovations plutôt que d'inventions, pour reprendre la dichotomie de Gilbert Simondon, c'est-à-dire qu'elles s'organisent en continuité plutôt qu'en rupture. Il s'agit donc d'être attentif aux directions que prennent ces innovations quelquefois subtiles, si l'on veut comprendre quelque chose aux pouvoirs qu'exercent sur nous les images animées. Il en va d'ailleurs de même avec les regards que les générations successives posent sur elles : chaque fois qu'une innovation dans le dispositif apparaît, des années lui sont nécessaires, si elle réussit à s'imposer, pour être « incorporée » et paraître « naturelle » à nos yeux [1].

Le schéma ci-dessous regroupe, pour commencer, les réponses aux questions vues plus haut en trois familles distinctes, pôles entre lesquels s'inscrit nécessairement toute scénographie. Chacune des trois familles comprend un dispositif de base, sorte de réglage moyen déjà au point à l'entre-deux-guerres, et un dispositif intensifié qui exemplifie la culture visuelle contemporaine.

Le régime de la fixité

Le cinéma des premiers temps, en ce qui concerne la question du point d'expérience, hérite de la photogra-

---

1. C'est le temps nécessaire, en le disant avec la terminologie proposée par Walter Benjamin, pour passer de l'*Erlebnis* (l'expérience consciente, associée à la mémoire volontaire) à l'*Erfahrung* (l'évidence intégrée, associée à la mémoire involontaire).

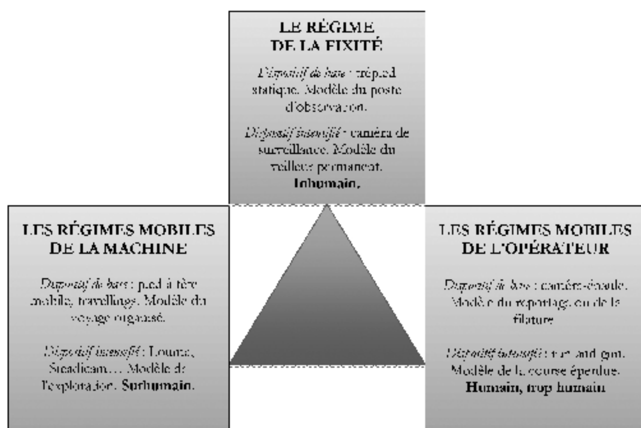


Figure 21. Les trois régimes audiovisuels du cinéma courant (la question sonore est traitée plus loin p. 243).

phie et des théâtres à l'italienne : l'appareil photo est posé devant son sujet, et le spectateur idéalement placé au centre du quatrième rang ; *ça ne bouge pas*. Ce choix technique est « humain » car l'écran « ressemble » à une fenêtre, laquelle dessine une surface plane qui duplique à peu près, sans ses bords flous, le champ visuel. Mais il est aussi « inhumain ». Au quotidien, en effet, nous suivons des yeux les choses qui nous intéressent, ou tournons la tête pour les accompagner du regard. Or le plan fixe *fait la fenêtre*, un peu comme on « fait le mort » ; il ne bouge pas, quoi qu'il arrive.

À l'époque, la fenêtre se décline en « vues ». Présent sur le lieu de la projection, un bonimenteur les interprète, tel un maître qui fait la leçon à l'aide du « tableau lumineux » dont il commente, en forçant leur signification, les figures qui s'y inscrivent. Tous ces efforts pour mettre l'accent sur ce qui est montré, cependant, peinent à empêcher les spectateurs de ressentir l'écran comme un *cache* un peu frustrant – un cache rectangulaire troué, disait André Bazin, qui dissimule de



Figure 22. *L'Arroseur arrosé*, fameuse petite histoire racontée en cinquante secondes par les frères Lumière en 1895. Un enfant met le pied sur le tuyau d'arrosage dont se sert le jardinier, lequel en regardant ce qui ne va pas se fait arroser car bien sûr le garnement a relâché la pression. Brève poursuite et capture du coupable au fond à gauche du jardin : c'est ce que nous voyons ici. Il était temps car il allait sortir du cadre. Pour lui administrer la fessée, le jardinier le ramène devant la caméra. Il le faut, puisque le point d'observation est fixe : pas question de tourner la tête ni d'avancer – d'autant qu'à l'époque les caméras sont dépourvues de viseurs.

façon exaspérante, dans ses hors-champ latéraux, verticaux et arrière, un tas de choses sans doute encore plus intéressantes que celles qu'il nous laisse obligeamment voir *devant*. L'une des manières de tirer profit de cette sélection visuelle, en justifiant ce dont elle nous prive, consiste à l'attacher à un personnage particulier le temps d'un plan ou d'une scène.

Regarder *avec* quelqu'un. Au début, dans le théâtre à l'italienne ramené à une boîte à trois faces, la caméra copie la position réelle la plus courante au théâtre, au music-hall et au caf' conc' : anonyme et solitaire, je regarde la scène éclairée devant moi assigné à mon poste d'observation. L'idée d'une caméra capable d'aller sur scène pour partager le regard des personnages ne deviendra acceptable que très progressivement. « Tourner la tête » quand deux personnes A et B dialoguent constituera un premier pas en direction de cette évolution vers l'ubiquité visuelle. Avant de trouver l'astuce du champ-contrechamp qui consiste à regarder A en compagnie de B, puis B en compagnie de A, les cinéastes commencent timidement, sans quitter la place frontale et centrale devant la scène, par regarder A seul puis B seul.



Figure 23. Ces deux plans successifs du *Lys brisé* (D. W. Griffith, 1919) montrent le personnage de la jeune fille conversant avec les prostituées. On voit bien, surtout en les plaçant comme ici côte à côte, qu'ils ont été conçus comme des extractions de parties au sein d'un tout vu depuis un fauteuil au centre du quatrième rang, et non comme un couple regardé-regardant. Cependant, familiers que nous sommes de la figure du raccord-regard et de l'idée que la caméra peut se promener pour épouser le regard des interlocuteurs, nous tendons aujourd'hui à lire le plan de gauche comme le résultat du regard de la jeune fille et celui de droite comme le résultat du regard des prostituées. Certes, du strict point de vue optique, c'est faux, car la caméra reste à 90 degrés des protagonistes. Mais la familiarité que nous entretenons vis-à-vis du langage audiovisuel moderne nous porte à ne pas sanctionner les libertés que prennent les médias avec notre expérience sensorielle de tous les jours.

« Être avec » au lieu d'« être devant » : il faudra au cinéma une bonne vingtaine d'années d'essais intuitifs et de tâtonnements pour franchir le pas de façon conforme à notre intellection du monde et des rapports avec nos semblables. Mais à partir des années 1920, le « plan par-dessus





Figure 24. Gittel (Shirley MacLaine) et Jerry (Robert Mitchum) dans *Deux sur la balançoire* (Robert Wise, 1962). Nous ne sommes pas Jerry, bien sûr (ce n'est pas vers nous que Gittel regarde), mais le dispositif optique nous demande à cet instant précis d'« être de son côté », ne serait-ce qu'en donnant une idée visuelle de ce que l'on éprouve à mesurer vingt centimètres de plus que celle qu'on aime.

l'épaule », dont on utilise plutôt le nom anglais, *over-the-shoulder shot*, devient d'usage courant (voir figures 24 et 25). Il facilite l'empathie, comme quand on prend quelqu'un par l'épaule pour le consoler ; quelquefois, à l'inverse, on en conçoit une certaine gêne, comme quand on lit par-dessus l'épaule la lettre intime qui ne nous *regarde pas* (belle expression inversant la direction du regard).

Inhumaine : la caméra de surveillance. La caméra de surveillance a de nombreux ancêtres, du *Panopticon* de Jeremy Bentham, cette prison qu'il projetait de

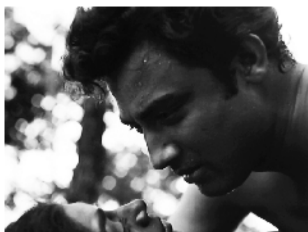




Figure 25. L'*over-the-shoulder shot* est souvent combiné avec le champ-contrechamp. Son naturalisme s'accommode des contraintes du terrain, comme ici dans *Des jours et des nuits dans la forêt* (Satyajit Ray, 1970), quand l'un des deux protagonistes est couché sur le sol. Quelquefois l'équipe technique n'hésite pas à creuser une tranchée qu'elle recouvre d'un plancher de verre, pour permettre au cadreur de produire un contrechamp optiquement exact ; voir, par exemple, le filmage des mêlées d'*Invictus* (Clint Eastwood, 2009).



Figure 26. Buster Keaton dans *Film* (Alan Schneider, 1965, sur un canevas proposé par Samuel Beckett). Le « plan par-dessus l'épaule » équivaut quelquefois au point de vue à la troisième personne (TPS : *Third Person Seeing*) du jeu vidéo : une façon d'*être avec* X sans *être* X. Moyen-métrage, *Film* consiste d'ailleurs entièrement en une variation sur cette figure, avec une caméra « dans le dos » plus que « par-dessus l'épaule », donc plus proche de l'actuel standard optique des jeux vidéo, où le point de vue à la troisième personne est dit *overhead*, c'est-à-dire « par-dessus la tête ». Il est en effet plus facile au joueur de choisir une trajectoire – or, c'est ce que lui demandent beaucoup de jeux qui simulent la marche, la course ou le vol – quand le point de vue est aligné sur le centre, non sur le côté comme c'est le cas avec l'épaule.

construire pour que les prisonniers se sentent observés sans qu'ils sachent s'ils le sont vraiment (1787), à la caméra cachée par les frères Lumière, en 1895, pour filmer la sortie factice de leurs employés. Bien que leur

volonté de mettre en scène et non d'espionner ne fût pas un secret pour leurs acteurs improvisés, les Lumière avaient déjà ressenti la nécessité d'empêcher ces regards-caméra qui interdisent au spectateur d'entrer dans la peau d'un témoin invisible de l'action filmée.

Le temps a passé, et la surveillance optique fait désormais partie intégrante de l'espace public. Elle transforme l'écran en un moniteur qui ne sert plus qu'à vérifier et à mesurer (*monitoring* signifie surveillance). À notre tour, nous ne savons jamais, ou presque (les caméras sont de plus en plus petites et de mieux en mieux cachées), si nous sommes observés ou non. Même les écrans nous regardent, depuis que les ordinateurs changés en cyclopes intègrent une webcam. L'art contemporain s'est emparé du sentiment troublant qui en découle (les installations de Harun Farocki) et les films « grand public » aussi s'en font l'écho, l'intégrant à leur propre dispositif et dans leur scénario : *The Truman Show*, *Ocean's Eleven*, la trilogie de *La Mémoire dans la peau*, *Redacted*, etc.

La caméra de surveillance classique, qui embrasse une zone entière sans y viser quelque chose en particulier, est à la caméra tenue par un opérateur ce que la vision périphérique est à la vision fovéale. Son incapacité à bouger semble garantir son objectivité. En ne « prenant pas de partie », puisqu'il lui est impossible de produire des gros plans, elle semble refuser de prendre parti (voir figures 27, 28, 29). Sa résistance à l'ennui et à la fatigue assure quant à elle sa crédibilité. Toujours sur la brèche même si rien d'intéressant n'arrive, elle attend de surprendre l'impensable et l'imprévisible, comme l'atterrissage d'un Airbus sur l'Hudson le 15 janvier 2009, inopinément capté par le circuit fermé de vidéosurveillance d'un entrepôt. La présence incongrue de l'avion dans un coin de l'image, l'objectif étant dirigé vers l'entrepôt afin de surprendre d'éventuels voleurs, y jouait comme « gage de vérité » de la trace.





Figure 27. « *Big Brother is watching you.* » Le roman d'Orwell *1984* décrit déjà un monde rempli de caméras de surveillance. Ici, Edmond O'Brien, dans l'adaptation qu'en fit Michael Anderson en 1956, interprète le héros montrant à la caméra fixée chez lui le contenu de son sac en rentrant du travail, comme la loi l'y oblige. « Notre » caméra se confond presque avec l'autre : Anderson n'a pas osé nous mettre à la place de Big Brother, et l'acteur regarde légèrement à côté. L'affiche du film souligne clairement le côté policier de la caméra de surveillance.

Avec le temps, son côté policier, « *Big Brother* », s'est mis à cohabiter avec la capacité qu'elle offre de « se faire voir », c'est-à-dire de transformer volontairement sa vie privée en vie publique. Elle se réhumanise, en quelque sorte. On parle encore dans les *Media Studies* d'« esthétique *jennicam* » (en référence au site où Jennifer Ringley exposa son intimité de 1996 à 2003) ; le site XTube™, pendant pornographique de YouTube™, en relève expressément.

Les régimes de la mobilité

Dès 1896, les Lumière grimpent avec leur caméra dans des bateaux, des ascenseurs, des trains et des barques. Le médiateur visuel n'est pas encore un voyageur indépendant, il a toujours la tête coincée et les pieds dans le ciment, mais au moins il se laisse promener. Il se tient devant une





Figure 28. En haut, *Big Fish* (Tim Burton, 2003). Où mettre la caméra, de nos jours, pour filmer l'arrivée du héros dans une banque – d'autant qu'un hold-up ne va pas tarder à s'y produire ? En position de vidéosurveillance, bien sûr. En bas, *Les Douze Salopards* (Robert Aldrich, 1967). La réunion des huiles, peu avant le D-Day, est filmée là aussi de haut : *aujourd'hui*, nous lisons ce plan comme le point de vue d'une caméra de surveillance, mais ce n'était pas le cas en 1967. Il s'agissait plutôt, alors, d'un point de vue olympien sur des personnalités pourtant « haut placées », nous invitant par là même à prendre la mesure de leurs humaines faiblesses.

« fenêtre qui bouge ». Le *sightseeing* est né – s'asseoir et regarder en passant –, et avec lui les voyages organisés. L'opérateur mobile est aussi l'enfant du tourisme.



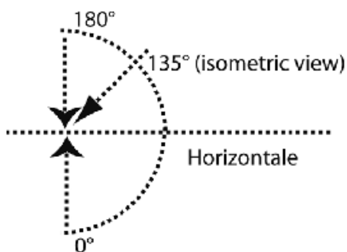


Figure 29. *Redacted* (Brian De Palma, 2007). Cette fois on a affaire à une vraie caméra de surveillance, qui incruste la date et l'heure, proposant ce qu'on appelle dans le monde des jeux vidéo une « vue isométrique » (*isometric view*), c'est-à-dire une perspective cavalière (angle de 135 degrés). Le geste de *L'Arroseur arrosé* est toujours d'actualité cent dix ans après : le soldat 1 rattrape le soldat 2 avant qu'il sorte du champ, préférant lui administrer sa fessée (ici, le menacer) là où la caméra peut le voir, car celle-ci ne bougera pas d'un cheveu. La « vérité », semble suggérer le film au-delà de cette scène particulière – en l'occurrence, la vérité sur l'occupation de l'Irak par les États-Unis –, ne vient pas d'un type d'images plutôt que d'un autre, mais de leur croisement.

La mobilité des machines : vers le surhumain. Au cours des années 1910, l'opérateur s'autonomise ; il quitte les « transports en commun » pour aller se promener à l'aide de machines bricolées tout exprès pour lui. Arrivent les pieds de caméra à tête mobile et les chariots. Le flâneur commence à fureter, et le spectateur souffre



Figure 30. Un opérateur Steadicam ne fait pas corps avec sa caméra ni ne met en joue son sujet : il tient sa machine devant lui, le regard rivé au petit écran témoin qui lui montre déjà le résultat optique de son geste.

un peu moins de l'effet-cache. Il acquiert le pouvoir de s'approcher pour mieux voir ou de tourner la tête pour suivre quelque chose du regard. Dans le cinéma de fiction traditionnel, ces trajets relèvent réellement du voyage organisé : non seulement le spectateur se fait promener comme un touriste en autobus, mais la disposition des objets filmés est conçue elle aussi pour s'adapter aux limites de la machine qui embarque la caméra.

Très vite, le désir de s'affranchir de la gravité se révèle. Chez Murnau, dans les années 1920, la caméra est accrochée à des filins et glisse ou se balance (*Le Dernier des hommes*). La *dolly* des studios hollywoodiens, plus tard, permettra d'embarquer aussi dans les airs l'opérateur et son assistant. Une autre invention française mise au point en 1955 par un des réalisateurs favoris d'André Bazin, Albert Lamorrisse, l'*Hélivision*, cherchera dans le même esprit à rendre le point de vue de l'oiseau qui plane. L'obsession de la fluidité est patente ; toutes les premières inventions relatives au transport de la caméra visent à effacer de ses déplacements les secousses irrégulières qui trahissent la présence d'un opérateur humain. Le travelling construit en 1946 par Durin et Chapron va dans ce sens : il est révolutionnaire parce que ses roues sont montées sur boggie pour absorber les secousses,

comme celles des wagons (Chapron a été mécanicien à la SNCF).

Même obsession de la fluidité avec la *Steadicam*, mise au point au cours des années 1970 par Garrett Brown. Cette machine s'inspire certes d'un modèle naturel ; chez un être humain qui marche ou qui court, en effet, la tête anticipe le trajet et reste la partie la plus stable du corps, car la direction du regard guide la locomotion. Or c'est cette particularité que copie la Steadicam ; elle pose une « seconde tête » devant le corps de l'opérateur. Cependant ce prolongement est « amélioré » : stabilisé par un ingénieux système de contrepoids, il absorbe les secousses consécutives au déplacement de l'opérateur.

Pour vendre son invention, Brown a filmé sa fiancée en train de grimper des escaliers en courant – une situation typique où la tête est moins secouée que le reste du corps. Le premier metteur en scène à louer les services de Brown à l'issue de cette démonstration, John G. Avildsen, s'est d'ailleurs empressé de l'imiter en collant à Rocky (Sylvester Stallone) lorsqu'il dévale au cours de son jogging matinal les marches du Philadelphia Art Museum (*Rocky*, 1976). L'invention de la steadicam, dans la même logique, va favoriser la prolifération des séquences en *walk and talk* (qui consistent à filmer, en travelling arrière la plupart du temps, des personnages qui se parlent en marchant), puisqu'elle dispense d'installer d'encombrants rails de travelling, et se joue aussi bien des escaliers que des virages à 90 degrés. Le prix à payer est une signature graphique un peu éthérée : la steadicam produit souvent des mouvements trop beaux pour être vrais, qui donnent l'impression de planer. Mais il en faudrait davantage pour mettre fin à la chasse aux imperfections biomécaniques.

Cette chasse ne rapporte jamais autant que lorsqu'elle détache l'opérateur de son engin. Coupée du corps de

son utilisateur, en effet, la caméra est plus libre, et d'autres inventions vont radicaliser cette tendance bien plus nettement que la Steadicam. Dans les années 1920, déjà, on parle à juste titre de « caméra libérée de ses chaînes » (*entfesselte Kamera*) à propos des mouvements virtuoses que signe Karl Freund dans *Le Dernier des hommes* (Murnau, 1924). Abel Gance va dans la même direction en catapultant carrément la caméra dans les airs (*Napoléon*, 1927), et Leni Riefenstahl en l'accrochant à un monte-charge (*Le Triomphe de la volonté*, 1936). Ce désir d'une caméra disjointe mais contrôlable est pleinement comblé avec l'invention de la Louma, en 1971, dont le bras immense va chercher des images partout où l'on veut, quitte à se faufiler. Son opérateur travaille un *joystick* à la main. Il est mis à distance, contrairement à ce qui se passait avec la *dolly*, qui embarquait caméra et techniciens sur sa plate-forme.

Les opérateurs d'une steadicam et d'une Louma perdent le principal privilège du cadreur traditionnel : ils ne voient pas la scène mieux que les autres membres de l'équipe ni mieux que le spectateur, car leurs machines se contrôlent à partir d'un écran, pas à partir d'un viseur. Cette mutation du regard est d'ailleurs observable, désormais, dans la vie de tous les jours. La plupart des photographes amateurs utilisent en effet de petits appareils équipés d'un moniteur à cristaux liquides, qu'il ne mettent plus *en joue* mais tiennent à distance de leur visage. Ils regardent directement sur ce moniteur la *photo du sujet* telle qu'elle apparaîtra une fois la touche adéquate effleurée, et non le *sujet* vu à travers un viseur fonctionnant comme une paire de lunettes ou une longue-vue.

Les inventions qui suivront utiliseront le même principe : *FlyingCam*, *AirCam*, tous ces appareils se commandent à distance et donnent directement sur un écran

de contrôle le résultat optique de leurs mouvements. Comme il envoie des machines dans des environnements hostiles, du petit robot qui se promène tranquillement dans le cœur des centrales nucléaires au satellite qui plane dans le vide interplanétaire, l'homme envoie la caméra explorer l'espace de la scène. Tel un adepte des jeux vidéo et des images de synthèse qui parcourt un environnement 3D, l'opérateur *délègue* à la caméra montée sur un bras télescopique, ou sur un hélicoptère miniature, la tâche d'aller voir ; elle entre par la fenêtre ou le trou de la serrure, elle exécute des mouvements interdits à l'être humain le plus agile.

Mouvement d'un solide dans l'espace	**Mouvement de caméra correspondant**
Avance	Travelling avant/arrière
Dérive	Travelling latéral
Ascension	Travelling vertical
Roulis	Panoramique axial
Tangage	Panoramique vertical
Lacet	Panoramique latéral

Figure 31. Tableau des *six degrés de liberté* des solides en mouvement dans l'espace. De nos jours, les machines à filmer comme la Louma jouissent des six degrés sans restriction.

L'accessibilité quasi totale du monde à l'œil-caméra, permise par l'effacement du corps de l'opérateur, change la façon qu'a le spectateur d'habiter l'espace représenté à l'écran. Qui diable sommes-nous censés être, pour errer dans la cuisine déserte, la nuit, et passer tranquillement entre la cafetière et sa poignée, quand bien même il n'y a de place que pour un doigt ? (*Panic Room*, David Fin-

cher, 2002) ? pour filer plus vite qu'un aigle au ras des toits de Londres, entre les cheminées et dans les boucles des ferronneries (*Le Drôle de Noël de Scrooge*, Robert Zemeckis, 2009) ? À l'épreuve des balles, capable de respirer dans le vide ou sous l'eau, le « témoin invisible » que construit l'objectif occupe des *espaces inhabitables*, perdant ses qualités anthropomorphes de témoin. La caméra redevient alors un simple relais, une machine à transmettre, et l'écran un moniteur. Il apparaît difficile, dans ces conditions, de prendre les images pour la représentation d'un regard sur un monde ; elles semblent plutôt relever de la *consultation* de ce monde. Ce n'est pas un hasard si le développement de machines d'exploration comme la Louma est contemporain du succès de réalisateurs qui aiment multiplier les points de vue sur un même objet (comme Quentin Tarantino ou Michael Bay) et de l'avènement des images de synthèse 3D et des jeux vidéo, dont les dispositifs incluent tous les points de vue possibles de leur usager.

La mobilité des opérateurs. L'être humain, avec son corps maladroit et limité, n'a pas pour autant déserté les écrans. Le contrepoint aux prodiges machiniques décrits ci-dessus existe bel et bien, et cohabite désormais à égalité avec eux ; c'est la *caméra portée*.

Là encore, de nombreuses années sont nécessaires pour parvenir à construire un régime optique convaincant. Au début, les occasions qu'a la caméra de quitter son trépied pour s'ébrouer un peu se limitent aux « plans subjectifs ». Il ne s'agit plus de regarder *avec* le personnage, mais *à sa place*. Le procédé autorise les regards-caméra : les personnages peuvent bien « nous » jeter un coup d'œil puisque « nous » sommes l'un d'entre eux. Bien des tentatives, au cours des années 1920 et 1930, viseront à en faire une figure majeure, mais aucune ne



Figure 32. Dans *Napoléon* (Abel Gance, 1927), « nous » montons à l'assaut du fortin de glace, la caméra secouée en tous sens durant la scène de la bataille de boules de neige à l'académie militaire de Brienne. Plus tard, « nous » chevaucherons « à la place » de Bonaparte, toujours aussi secoués. De nos jours, nous acceptons sans peine les plans de ce style, familiers que nous sommes des reportages d'actualités et des films domestiques tournés à la va-vite. Mais ce n'était sans doute pas le cas à l'époque, et trois quarts de siècle ont été nécessaires pour les changer en figures dominantes, donc banales, du langage visuel.

sera réellement couronnée de succès. Avec le recul du temps, il est désormais aisé d'en comprendre les raisons. Des films des années 1930 comme *Docteur Jekyll et Mister Hyde* ou *Kiss and Make-Up* s'ouvrent par de longs plans subjectifs en travellings bien trop réguliers pour faire illusion – d'autant qu'à l'époque les caméras sont des mastodontes à côté desquels le plus empâté des êtres humains a l'agilité d'une ballerine.

La sensation de regarder « à la place de » fonctionne un peu mieux avec le procédé « caméra-épaule », que les cinéastes impressionnistes français et les artistes dadaïstes

expérimentent au cours des années 1920. Mais ce point de vue « à la première personne » ne triomphera qu'avec les jeux vidéo à partir des années 1980 (sous le nom de FPS : *First Person Seeing*), car, compte tenu des liens entre mouvement du corps et perception chez l'être humain, il a besoin d'interactivité kinésique pour ne pas paraître antinaturel.

La meilleure manière de rendre confortable au regard les plans à la première personne, hors les jeux vidéo, consiste à les donner à lire comme des *plans tournés* et non comme des perceptions directes. Au lieu de se lancer dans la tâche impossible de nous faire habiter un autre corps, les cinéastes vont nous proposer de partager les difficultés physiques que l'opérateur a rencontrées lors du filmage. Il est plus facile, en effet, de se prendre pour un cameraman que pour le Dr Jekyll ou pour Napoléon.

Le genre documentaire y aidera considérablement, et à partir de la fin des années 1950, la caméra-épaule sera progressivement associée à la *crédibilité* de l'image-trace. Des films hybrides jouant du flou de la frontière entre documentaire et fiction mettront cette capacité à profit, comme *On the Bowery* (Lionel Rogosin, 1957) ou *La Bombe* (Peter Watkins, 1965), un film d'anticipation au style déjà très proche de celui de ses cousins actuels entièrement tournés caméra à l'épaule. Puis, avec l'aide des journaux télévisés qui se mettent à passer des bandes malhabiles mais précieuses captées par des amateurs se trouvant sur les lieux d'un événement important au bon moment, le mouvement gagnera le cinéma de fiction, notamment dans les scènes de guerre ou de bagarre, figurant un opérateur en danger pris sous le feu des canons ou risquant de recevoir un coup, comme dans *Docteur Folamour* (Stanley Kubrick, 1964) ou *La Bataille d'Alger* (Gillo Pontecorvo, 1966).

L'intensification du modèle caméra-épaule se réalisera ensuite dans le *run and gun*.

Humain, trop humain : le *run and gun*. Il n'y a aujourd'hui presque plus de scènes de bagarre ou de poursuite sans *run and gun*. Ce style consiste à bouger le cadre en fonction des mouvements du corps et de la tête de l'opérateur, sans craindre de produire des *shaky shots* (plans tremblés). En argot de métier, la *shaky cam* s'appelle aussi « *weasel cam* » (caméra-fouine), puisque « *to weasel* » signifie « mettre son nez partout » ou « se tirer de quelque chose en misant sur l'ambiguïté » – et il y a souvent de l'ambiguïté dans le style *run and gun*, car les images ne s'y donnent pas toujours à lire comme des traces précises des objets filmés. Ce sont des *images qui ont l'air d'images* ; elles affichent tant de flous et de décadrages qu'elles en deviennent abstraites ; mais c'est sur cette abstraction même qu'elles comptent pour fonctionner comme traces. Elles disent : « Voilà mon témoignage à moi, je suis le cameraman, je me suis mouillé pour les obtenir. » En ce sens, ce style vise moins à produire une trace du *filmage* qu'une trace du *filmé*, et moins à montrer ce qui se passe devant l'objectif qu'à montrer ce qui se passe derrière [1].

S'il fallait élire le plan qui signe le début de la vogue du *run and gun*, un bon candidat serait le tremblement de la caméra quand les dinosaures de *Jurassic Park*

1. Il existe aussi un dispositif miroir pour filmer ces efforts, la Snorricam, sorte de harnais qui rend la caméra solidaire de son opérateur mais la retourne vers lui quand bien même il gesticule en tous sens. Comme elle donne des résultats quelque peu étranges, les films de fiction la fixent parfois sur un comédien qui joue un personnage ivre ou drogué (comme Harvey Keitel dans *Mean Streets*, de Martin Scorsese, en 1973).



Figure 33. *Jurassic Park*. Première occurrence du cadre déstabilisé par le tyrannosaure. Spielberg a pris la précaution de placer cette figure de style au moment où la caméra propose un espace très habitable, puisque le point de vue nous attribue la place d'un accompagnateur virtuel des personnages (celle du passager arrière).

(Steven Spielberg, 1993) passent près d'elle. Ni King Kong ni les chars d'assaut des films de guerre n'avaient jusqu'ici réussi à faire bouger la caméra solidement campée sur son trépied ; le tyrannosaure de Spielberg, lui, y parviendrait. Non seulement son poids ferait frissonner l'eau dans les gobelets, mais il transmettrait les vibrations au cadre. Il n'est pas interdit de penser que cette idée résulte de l'utilisation des images de synthèse : un tyrannosaure calculé, c'est très léger, ça n'a aucun poids, c'est immatériel, et on doit prendre le plus de précautions possible pour que le spectateur accepte de croire, le temps du film, qu'une telle chose existe et qu'elle pèse son poids.

Mine de rien, ce plan inaugure une petite révolution. En effet, la volonté d'attirer les spectateurs *à l'intérieur* de l'histoire, telle qu'elle a été décrite au chapitre précédent, a toujours travaillé à faire oublier la présence de la caméra. À partir de 1993, l'idée selon laquelle *il y a un cameraman*, qui était acceptable dans le cinéma d'art, le

cinéma moderne et le cinéma expérimental, se généralise donc au long-métrage narratif de consommation courante. Aucun des personnages ne tient de caméra, mais le « témoin invisible » cher au cinéma classique n'est plus une entité anthropomorphe toujours placée au mieux pour juger des événements qui se produisent. Il devient un simple cameraman qui doit traquer l'information, réagir face à l'imprévu, se protéger quelquefois, courir pour suivre quelqu'un ou « couvrir l'événement », comme on dit en langage journalistique.

Quelquefois sa présence est plausible : dans *Il faut sauver le soldat Ryan* (Spielberg, 1998), imaginer qu'un opérateur d'actualités se trouve au milieu des soldats est facile, surtout quand on connaît les photos floues que Robert Capa a prises du débarquement américain en Normandie. D'autres fois, elle ne l'est pas, mais peu importe désormais. La preuve, dans *Twilight 2* (2009) : le combat des loups-garous (tout aussi synthétiques que le T-rex) est si violent et leurs mouvements si « incontrôlables » qu'à un moment l'un des deux projette l'autre sur le cameraman, qui tombe et lâche sa caméra. À terre, elle continue un instant à cadrer de guingois. Pourtant ce cameraman est « le nôtre » et non un personnage de l'histoire.

C'est peut-être la série télé *NYPD Blue* (1993-2005) qui a fait le plus pour préparer les spectateurs du monde entier à l'utilisation massive du style *run and gun* – même si elle ne va jamais jusque-là et en reste plutôt à un style caméra-épaule « nerveux ». Sans parler, bien sûr, des innombrables vidéos d'amateurs que la télévision et les sites Web proposent en permanence. Cette prolifération, qui nous donne en face des images au cadre tanguant une indulgence que nos ancêtres n'avaient pas, est liée bien sûr à la hausse du taux d'équipement des particuliers en appareils de prises de vues, elle-même étant

causée par la baisse de prix desdits appareils. Sans parler de la généralisation de la technique d'enregistrement audiovisuel à des machines dont ce n'est pas la fonction première – désormais, on le sait, les appareils photos et les téléphones portables permettent d'enregistrer des images animées. De moins en moins chers, ces appareils sont aussi de plus en plus petits, donc de plus en plus légers et instables. Le remplacement des viseurs par de petits écrans à cristaux liquides accentue aussi le tangage : la main qui tient une minicaméra DV bouge plus que la tête à laquelle on collait jadis l'appareil pour viser. Mais dans le monde du film amateur, ce « défaut » technique n'est pas pertinent : seule compte la trace, la preuve ou la confirmation de ce qui s'est passé quand l'appareil fonctionnait – et c'est bien ce qui nous rend indulgents quand nous rencontrons ce style de plans sur grand écran.

L'image-son : être devant ou être dedans ?

Le triangle de la médiation visuelle, tel qu'on vient d'en décrire les pôles, mettait l'accent sur les positions spatiales que nous assignent les images-sons des films. Mais, comme d'habitude – du moins est-ce le *motto* de ce livre –, l'écran propose et le spectateur dispose. Le dispositif a beau nous mettre devant l'image accomplie, l'engagement reste à notre charge. Voyons donc comment, nonobstant le point d'expérience qu'elles construisent, nous pouvons être amenés à aller *dans* le monde construit par les données ou à rester *devant*.

Cette alternative rejoint un couple conceptuel mis au point par la psychologie, à partir de Jean Piaget, pour qualifier non seulement la vue mais la combinaison de nos cinq sens, particulièrement quand il s'agit de découvrir un environnement ou de l'explorer : l'opposition

entre perception *égocentrée* (basée sur ma relation aux objets), et perception *allocentrée* (basée sur les rapports des objets entre eux). Dans le premier cas, en tant que spectateur, j'ai l'impression d'y aller, de m'engager ; le trajet s'inscrit en moi, et je prête attention à l'expérience qu'au sens propre j'incorpore. Dans le second, je reste au bord, observateur, construisant une carte mentale à partir des individus et des objets qui m'entourent. Ces deux formes d'expérience se combinent, et restent consultables par la suite si je les ai conservées en mémoire. Leur dualité se retrouve dans le monde des jeux vidéo, qui présentent tantôt des mondes subjectifs, vus à travers les yeux du personnage que l'on joue (*first person view*), tantôt des mondes objectivés, presque cartographiés (par exemple avec la *top-down view*, c'est-à-dire la plongée totale, ou l'*isometric view*, c'est-à-dire la perspective cavalière). L'évolution des consoles vers la prise en compte du corps entier du joueur, par exemple avec la Nintendo Wii™, est typiquement une évolution en direction du pôle égocentré.

Comment le cinéma rend-il cette double orientation ? Certaines images-sons semblent s'effacer en tant que telles, pour se changer en fenêtres (1). D'autres favorisent les perceptions égocentrées et cherchent à nous englober (2), ou au contraire tentent de nous prendre pour cible et de faire effet sur nous avant que l'on aille vers elles (3). D'autres, enfin, favorisent les perceptions allocentrées ; elles n'entendent pas se présenter comme des portes ni nous sauter aux yeux, mais valoir davantage pour elles-mêmes, à la manière d'agglomérats de données à contempler (4) ou de tableaux offerts à la contemplation (5).

(1) L'écran comme lentille. L'écran accueille ici des images conçues pour se « faire toutes petites ». Elles s'y



Figure 34. La sensation de se trouver face à un écran qui fonctionne comme une surface en verre était courante dans les premières années du cinéma, quand les films se composaient de bien nommées « vues ». De nos jours, à l'inverse, les films grand public préfèrent les autres types d'images, qui impliquent davantage le corps du spectateur. Ils réservent le dispostif contemplatif de la lentille aux *establishing shots*, plans généraux qui « plantent le décor » d'une scène. Ici, l'une des très rares images-fenêtres de l'*Alice* de Tim Burton (2010), montrant l'arrivée de l'héroïne au château. La caméra ne bouge pas et ne prend pas, de près ou de loin, la place d'un personnage – deux conditions qui ne se vérifieront plus guère dans la suite du récit.

effacent devant leur référent, et médiatisent à notre intention des objets qui *pourraient bien* se trouver là sous nos yeux. Quand la lentille est parfaitement plate, l'écran ne joue qu'un rôle de vitre (en général, une vitre sans tain, puisque le témoin est invisible). Il nous installe aux premières loges devant des *images-fenêtres* qui jouent les *miroirs à reflet différé*, comme disait André Bazin. Ses rejetons postmodernes, comme on vient de le voir, sont la caméra de surveillance et la webcam, où le reflet cesse d'être différé. Quand la lentille est courbe, l'écran tient le rôle d'un instrument d'optique comme les jumelles ou la loupe (ces instruments qui dirigent notre regard sont déclinés plus loin, p. 211). Il accueille alors, éventuelle-

ment, des *images-traces* qui nous invitent à la vision cynégétique, celle du chasseur qui se fait une idée de sa proie en observant les empreintes qu'elle a laissées sur le sol. Souvent on n'a pas besoin d'avoir beaucoup d'expérience en la matière, tant les traces donnent de renseignements – et l'image devient un *double* à deux dimensions, un tenant-lieu, ou à l'extrême un trompe-l'œil.

Le concept de lentille s'applique également au son. Certaines scènes sonores fonctionnent comme des ouvertures ménagées ; elles font naître dans notre mémoire, à peine émises, un avis sur leur source. Les tenant-lieu convaincants, qui plus est, se révèlent bien plus faciles à produire dans l'univers des objets sonores que dans celui des images visuelles, puisque la matière de l'expression y reste la même (on prend du son pour représenter des sons).

L'informatique n'y échappe pas davantage. Depuis que les images de synthèse arborent des détails et des textures dépassant le pouvoir séparateur de l'œil humain, elles ont investi le monde des fenêtres et des images-traces. Le genre de la science-fiction en joue, qui semble nous mettre au balcon de spectacles dont la probabilité d'existence est très faible. Les « vues » à l'ancienne qui émaillent *Star Wars*, notamment les panoramas grandioses de planètes et de villes aux architectures exotiques (que les personnages contemplent volontiers à travers de larges baies vitrées), se donnent à voir comme des *doubles audiovisuels* de mondes possibles. Le terme d'*overdesign* convient bien à cet esprit de la fenêtre imaginaire crédible à force de détails.

(2) **L'écran comme porte.** Si l'écran comme lentille tend à présenter un monde plat en nous interdisant d'aller de l'autre côté du miroir à reflet différé, l'écran comme porte propose des *images-mondes* à habiter et pas seulement à regarder. Ce peut être un monde possédant

les propriétés physiques de celui dont on a l'habitude, c'est-à-dire un monde qui comporte les trois dimensions nécessaires pour s'y mouvoir : c'est ce que cherchent les actuels films 3D, sur le modèle des *caves* de la réalité virtuelle, ces environnements que l'on explore muni d'un tas de gadgets qui substituent à nos perceptions du réel des informations sur le monde calculé. Dans ce cas, nous « sommes dedans » quand bien même le film nous ennuierait à mourir et l'on refuserait de croire à ce qu'il nous raconte. Rares sont d'ailleurs les petits enfants, lors de la projection en salle d'un dessin animé 3D, qui résistent à l'envie de tendre la main vers l'écran pour toucher les objets qui semblent en sortir.

L'image-monde se trouve donc souvent produite avec l'aide des *machines à aller voir* décrites à la section précédente, Louma et autres AirCams qui virevoltent et tournoient, semblant nier que la lumière sur l'écran se répartit suivant deux dimensions seulement. Mais le mieux est encore de se passer de ces machines que leur squelette mécanique attache encore de trop près aux contingences du réel (notamment de la gravité), pour calculer l'entièreté du plan à l'aide d'ordinateurs. Dans ce cas, le point de vue est choisi *après* la disposition du décor et des personnages, non en même temps, sans limitations d'aucune sorte (la caméra peut exécuter toutes les acrobaties voulues, puisque ce n'est pas une caméra mais une impression-de-caméra produite sur le spectateur).



Le monde autour de Trinity

Entrer dans la scène comme on entre dans un appartement pour le visiter : l'un des moyens les plus simples d'éprouver cette sensation consiste à regarder la première séquence de *Matrix*, où « nous » tournons



Figure 35. Trinity (Carrie-Ann Moss) suspendue dans un espace explorable et exploré au début de *Matrix* (Andy et Larry Wachowski, 1999). Une ribambelle d'appareils photos ont été disposés autour de l'actrice – ce qui nous rappelle ce petit détail qui ne compte pas aux yeux des phénoménologues : un film est composé d'images totalement, désespérément et définitivement *fixes* – prenant leur cliché les uns après les autres à intervalle régulier et très court. Repasser ces clichés à la cadence adéquate donne l'impression de tourner autour de l'actrice en gardant les yeux sur elle.

autour de l'héroïne alors même que le cours du temps de l'histoire semble suspendu.

Ce n'est pas la première fois dans l'histoire du cinéma qu'il y a des impressions de mouvement de caméra sans caméra. Depuis longtemps, les dessins animés ont su donner le « résultat » d'un mouvement de caméra sans qu'il y ait mouvement – d'abord et surtout par le biais des travellings latéraux en « caméra multiplane » (studios Disney, 1936), un système qui permet d'harmoniser le déplacement de plusieurs couches de dessins sur celluloïd de façon à obtenir un effet de travelling latéral. L'innovation, chez les Wachowski, repose sur une dissociation des temporalités, typique de l'image-monde dont l'écran est la porte. Il y a un temps diégétique, qui s'écoule pour les objets et les personnages de la scène, et un autre temps, extradiégétique, qui ne concerne que la caméra et lui permettra de faire les mouvements souhaités sans se soumettre à l'écoulement du temps diégétique (c'est ce dernier, au contraire, qui obéira).

Le procédé est banal en infographie, un univers technique où l'on consulte les images plus qu'on ne les regarde, mais peu courant au cinéma, où le temps de l'exploration s'écoule usuellement au rythme du temps de l'action. Il est banal aussi, au demeurant, dans les jeux vidéo. Nombre d'entre eux – c'est très spectaculaire avec les jeux de football – permettent en effet de produire des mouvements exploratoires dans un temps différent de celui de l'action.



L'image-monde a largement profité de la généralisation des dispositifs sonores multipistes – dans les salles de cinéma à la suite du succès de *Star Wars* en 1977, puis dans les systèmes domestiques de *home cinema*. Cette fois, le « dépliage » de l'image plane a lieu dans l'autre sens, non plus vers l'arrière de l'écran comme c'était le cas avec l'exploration de l'espace par une caméra très mobile, mais vers l'avant. Il revient alors au monde du film de se transporter dans la salle ou dans le salon, ainsi qu'un simple coup d'œil sur les haut-parleurs supplémentaires répartis entre les quatre murs nous le suggère. L'essor actuel des films 3D témoigne d'ailleurs d'une volonté de voir l'image accomplir ce que réussissent déjà les sons, venir à nous et nous envelopper. Mais la similitude n'est pas parfaite, car la prolifération effrénée des points d'expérience ne sied guère au monde sonore. Pour des raisons de différences entre la vue et l'ouïe (ce n'est pas une limitation technique, loin s'en faut, mais une détermination physiologique), les mouvements sonores nous sont désagréables en ce qu'ils signalent la présence des haut-parleurs. Or un film narratif n'est pas un concert, et cet index pointé sur la machinerie nous gêne dans nos *transports* [1] – en dernier ressort,

1. On a noté p. 85-86 la présence du vocabulaire relatif au voyage dans l'expression des émotions.

le dispositif a beau déployer des trésors d'immersivité, c'est tout de même à nous d'« accrocher » ou non, c'est-à-dire de faire le voyage en direction du monde possible où se déroule l'histoire.

(3) **L'écran comme artillerie audiovisuelle.** Si l'écran jouant les portes nous proposait de venir explorer la scène, l'écran jouant les canons ne prend pas le risque d'un éventuel manque d'enthousiasme collaboratif. Quand il décoche des stimuli audiovisuels en nous prenant pour cibles, impossible de lui échapper. Il nous bombarde d'*images-projectiles* qui jouent éventuellement dans le récit le rôle de marqueurs émotionnels (voir p. 89). Il nous force la main – les yeux et les oreilles, en l'occurrence, en sollicitant au sein même de notre corps ce que la psychologie cognitive nomme des processus mentaux ascendants, automatismes indébranchables qui fonctionnent chez tous les spectateurs quel que soit leur âge, leur sexe ou leur culture. On ne confondra donc pas ce genre de stratégies avec les « images-chocs » brisant des tabous au grand scandale des spectateurs : c'est le contenu de l'image-choc qui nous scandalise si scandale il y a, pas l'image elle-même.

La bande-son, tout d'abord, peut compter sur les moyens électro-acoustiques, en plongeant techniquement le spectateur dans un bain où les fréquences graves touchent le corps, et en le surprenant par de grandes différences de dynamique. Dans les films-concerts qui alignent les séquences aux allures de clips, elle convoque aussi volontiers certaines figures sonores, comme les *boucles* tonales, sur le modèle des musiques de transe (celles des derviches tourneurs ou des adeptes de la techno), ou bien les *drones*, bourdons composés de couches soniques qui produisent à la longue un effet hypnotique (voir, par exemple, *Le Guerrier silencieux*).

À l'image, l'effet s'accomplit la plupart du temps sur deux parties de notre corps, l'iris, membrane circulaire contractile qui règle la quantité de lumière touchant la rétine, et l'oreille interne, le système vestibulaire qui règle l'orientation du corps par rapport à la verticale. Le premier cas comprend dans ses déclinaisons courantes l'éblouissement et l'effet stroboscopique (comme dans *Irréversible*). Le second, bien plus fréquent, a pour figure reine un certain type de travelling avant immersif induisant une sensation de vertige. Courant dans les blockbusters depuis le final de *Star Wars* en 1977, le vertige naît du décalage entre mouvement vu et mouvement perçu par l'oreille interne. Son impact sur nous sera plus important si tout le champ visuel est occupé (il suffit de s'asseoir au premier rang d'une grande salle), et si des trajectoires de chute ou d'immersion s'inscrivent sur l'écran. Le plus efficace, en la matière, est le recours au travelling avant en distance focale courte (voir cette notion p. 233) dans un couloir étroit, justement comme dans le final de *Star Wars* ; cette combinaison désormais chère aux jeux vidéo donne l'impression d'une *accélération* de la fuite centrifuge des points lumineux sur l'écran. Bien entendu, en 1977, la figure n'était pas nouvelle ; l'histoire du cinéma comprenait déjà de tels mouvements, par exemple les travellings avant et arrière exécutés dans les tranchées de la Grande Guerre chez Chaplin (*Charlot soldat*, 1918) puis chez Kubrick (*Les Sentiers de la gloire*, 1957). Simplement, il y avait chez Lucas une systématisation, un soulignement de l'effet immersif englobant.

Depuis, on a fait mieux en matière de vertige, notamment avec les films tournés en *run and gun*, qui ne sont pas « faciles » à regarder : aux États-Unis, *The Bourne Ultimatum* et *Cloverfield* sont d'ailleurs sortis en salle avec l'écriteau « *This film may induce motion sickness* »

(« ce film peut provoquer le mal des transports »). Les mouvements de suivi *perpendiculaires* au déplacement des personnages, puis dans le *sens inverse* de ce déplacement, participent aussi de ce cinéma à l'estomac. Quand les Indiens poursuivaient les cow-boys de gauche à droite, John Ford les suivait en roulant de gauche à droite ; aujourd'hui, la caméra avance toujours à la même vitesse, mais dans l'autre sens, de droite à gauche, quelquefois en plongeant du ciel – on peut se rendre compte de la banalisation de cette figure en remarquant que même un Disney familial comme *Raiponce* (2010) l'utilise. Ce n'est pas *logique*, c'est *efficace*, puisque la vitesse relative de la poursuite est ainsi multipliée par deux.

Sans aller jusqu'à ces extrêmes du vertige, l'artillerie se contente volontiers de petits calibres, quand elle ne vise qu'à défamiliariser. Un angle de filmage inattendu suffit alors à produire un bref effet incontrôlable de surprise. C'est ce qui se passe quand Lars Von Trier confie les cadrages de son film *Le Direktør* (2006) à un dispositif de filmage à plusieurs caméras piloté par un logiciel, baptisé *Automavision*, qui a choisi *au hasard* l'angle et le mouvement. Une façon étonnante de coller les images ensemble défamiliarise de même : si le montage ne suit pas les habitudes perceptives ou culturelles, multipliant les sautes, les coq-à-l'âne ou simplement les grosses différences d'exposition ou de couleurs d'un plan à l'autre (en gros, tout ce qui s'appelle le *non-continuity editing*), il surprend automatiquement (on cligne des paupières).

Modifier le rendu des vitesses des objets familiers, à commencer par celle des corps humains, constitue également une arme classique en matière de cinéma à l'estomac. Non seulement le ralenti et l'accéléré, mais aussi le mélange de plans à vitesses différentes, comme dans la

fusillade finale de *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), sont en ce sens devenus monnaie courante.

Dans tous ces cas de choc par défamiliarisation, le cinéma narratif courant ne saurait rivaliser avec le cinéma expérimental et le format du clip musical. C'est dans le clip, sans doute parce qu'il est volontiers exempté de la tâche de construire des mondes et de raconter des histoires, que l'on trouve les angles de caméra les plus bizarres et les mouvements de caméra les plus acrobatiques.

(4) **L'écran comme tablette.** Non content d'afficher certains attributs conceptuels de la fenêtre, de la porte et du canon, l'écran peut parfois se présenter à nous comme une tablette que l'on consulte. La simple incrustation du lieu et de l'heure au début d'une séquence suffit à transformer l'image en ensemble de données à considérer, et le spectateur en utilisateur de tableau de bord ou d'iPad™. C'est pourquoi, d'ailleurs, le *monitoring* des caméras de surveillance, parce qu'il s'accompagne de ces incrustations, transforme lui aussi l'écran en tablette graphique. De manière générale, l'écran « à consulter » apparaît comme un héritage de l'ascendance scientifique du cinéma. Il renvoie en effet autant à l'attitude d'historiens de l'art comme Aby Warburg, lequel plaçait côte à côte des images de tableaux de façon que des correspondances stylistiques émergent de leur juxtaposition, qu'à celle de pionniers de la chronophotographie comme E. J. Marey, qui analysait le mouvement des corps après l'avoir décomposé en images successives.

Le maître mot de l'écran-tablette est la juxtaposition. Parfois, celle-ci a lieu dans le sens de l'axe de l'objectif, les données apparaissant superposées, dans un art de la couche et du feuilleté comparable à la « verticalité » de l'harmonie musicale (voir figure 39). D'autres fois, elle s'étale dans le plan de l'image, comme en informatique



Figure 36. Le lien avec la bande dessinée : dans *Forfaiture* (Cecil B. DeMille, 1915), l'héroïne songe aux gros titres des journaux quand le scandale éclatera, révélant qu'elle a volé de l'argent à la Croix-Rouge. Aujourd'hui, nous lisons comme une bulle cette une détourée par un iris (il y a d'ailleurs des bulles, déjà, dans certaines BD de 1915, celles de Gus Mager par exemple).

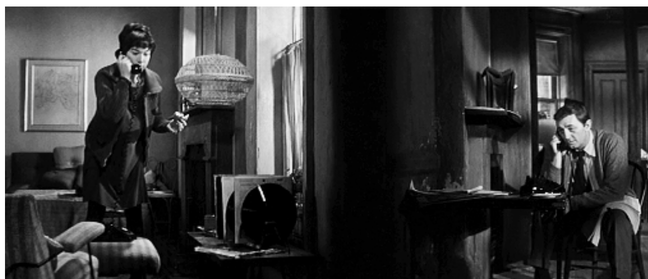


Figure 37. Shirley MacLaine et Robert Mitchum dans *Deux sur la balançoire* (Robert Wise, 1962). Il s'agit d'un *split-screen*, littéralement « écran séparé », la forme la plus courante de production d'effets-tablette. Wise n'est certes pas un formaliste fou de trucages : s'il a utilisé ce *split-screen* quand Gittel et Jerry se téléphonent d'un bout à l'autre de Manhattan, c'est moins pour varier les plaisirs que par souci artisanal d'adéquation entre l'histoire et les figures de style. Gittel et Gerry vont mettre beaucoup de temps à s'apercevoir qu'ils font pour être « bien ensemble » un peu plus d'efforts qu'il ne le serait nécessaire s'ils s'aimaient profondément. Ils sont voués, comme nous l'annonce la figure avec une heure d'avance, à la séparation.



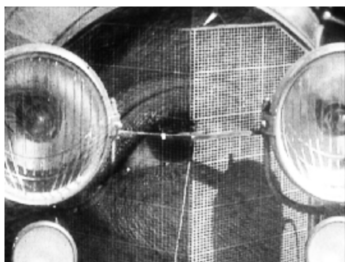


Figure 38. En haut, *Hedwig and the Angry Inch* (2001). Le *split-screen* permet de montrer, quand Hedwig fait allusion aux blessures de l'enfance dans la chanson qu'il interprète, le journal dessiné qu'il tenait à l'époque. En bas, Charlot dans les tranchées qui songe aux insouciances de la vie civile (*Charlot soldat*, 1918). La technique est la même : que la chose soit loin dans le temps (Hedwig) ou loin dans l'espace (Charlot), elle est en situation de coprésence à l'écran comme dans la conscience du personnage.

et dans les jeux vidéo, où de petites fenêtres (*windows*) s'incrustent dans les grandes (voir figures 37 et 38), ou bien comme dans la bande dessinée et son ancêtre le polyptyque médiéval (voir figure 36).

Les blockbusters postmodernes ont quelquefois l'air d'avoir été conçus dans l'esprit des écrans-tablettes. *Speed Racer* (A. et L. Wachowski, 2009) en constitue un exemple flagrant : même si sa projection a lieu dans une salle de cinéma, elle conduira à poser sur l'écran le genre de regard affairé qu'appellent d'ordinaire l'ordinateur et la console de jeux.

À plus petite échelle qu'un film entier, l'utilisation de l'*effet-veejay* nous place dans la position du scientifique qui regarde son écran pour analyser le mouvement. Expérimenté dès les années 1970 (dans *Le Mans*, par exemple), et devenu courant dans les scènes d'action depuis la fin des années 1990, il consiste à varier les vitesses de l'image, en général à l'intérieur d'un plan, mais quelquefois aussi par-dessus les points de montage.



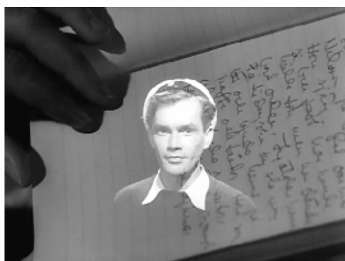




Figure 39. Trois images pour tablette, organisées en « feuilletés » dans le sens de la profondeur. En haut, *Emak bakia*. Dans ce film dada de 1928, Man Ray suggère un isomorphisme (un œil cerclé d'une lunette ressemble à un phare de voiture) et une homofonctionnalité (la voiture regarde avec ses deux phares comme l'être humain regarde avec ses deux yeux), en superposant les images comme on superposerait des calques. Au centre, *Jeux d'été* (Bergman, 1951), quand Marie retrouve le journal d'Henrik, son bel amour défunt et jamais remplacé ; bientôt, par-delà son écriture, c'est son visage qui apparaît. En bas, *Faust* (F. W. Murnau, 1926). Marguerite (Camilla Horn), fille-mère rejetée par son entourage, un soir de blizzard, désespérée, dépose son bébé dans la neige en imaginant que la neige est un doux berceau entouré de chandelles. Le berceau en transparence indique son caractère virtuel – technique utilisée dès le dernier tiers du XIXe siècle par la « photographie spirite », qui faisait apparaître des spectres évanescents au milieu d'images-traces traditionnelles.

On a affaire alors à une sorte de réinterprétation tachymétrique de la bande-image dont le VJ (Video-Jockey : *veejay*) modifie selon son gré la cadence de défilement – plus vite, plus lentement, hoquets, emballements, hésitations, foncer, freiner, recommencer… Grâce à Zack

Snyder, le réalisateur à succès de *300* et de *Watchmen*, le *veejaying* a essaimé partout, au point désormais de se trouver parodié (*Rien que pour vos cheveux*).

(5) **L'écran sur cimaises.** Cette fois, pour finir, l'écran nous fournit en *images-toiles*, par référence aux œuvres exposées dans les galeries et les musées dans le but d'y être contemplées d'abord pour elles-mêmes. Il n'est pas question ici d'entrer dans l'écran par la pensée ni de se laisser absorber par lui, mais de *rester devant*, ne serait-ce que pour apprécier la matérialité que les images-toiles revendiquent, et les qualités propres de leur surface.

D'innombrables films expérimentaux proposent des images-toiles, surtout quand ils n'entendent pas tirer partie des ressources narratives traditionnelles du médium cinéma.

Les films distribués dans les grands circuits y ont quelquefois recours eux aussi, dans les séquences de rêve, par exemple. Ainsi le *step-printing*, qui consiste à créer des ralentis artificiels et saccadés qui rendent plus « graphique » l'écriture du mouvement, dans la scène de l'accouchement à l'ouverture d'*Elephant Man* (David Lynch, 1980).

Une déclinaison possible des images-toiles, enfin, consiste à évoquer le dispositif de l'*installation*. La différence entre l'impression de se tenir devant des cimaises et celle d'avoir affaire à une installation tient dans la prise en compte de l'espace réel de réception. Une installation, en effet, détermine un espace dans lequel se trouvent l'écran, la machine, les murs, etc., que le visiteur est censé intégrer à son regard. Il y a ici une dimension réflexive plus évidente qu'avec les autres types d'images : je ne suis pas censé aller directement dans le monde décrit via l'écran, mais appréhender plutôt l'instant comme « moi en train de regarder l'écran ». On parle d'ailleurs maintenant de *cinéma installé* dans certains musées qui présentent des films avec cette façon particulière d'orienter le regard.



Figure 40. Dans *Eldorado* (1921), Marcel L'Herbier, on le sait car c'est un des lieux communs de l'histoire du cinéma français, a voulu « rendre » de façon impressionniste l'ivresse des buveurs dans le cabaret qui donne son nom au film. La scène contient donc des flous, des décadrages, et, comme ici, des déformations optiques (l'image est étirée selon un procédé que l'infographie appelle aujourd'hui *warping*). Il est d'usage de rire à l'évocation de l'anecdote mythique évoquant la remarque du producteur, Léon Gaumont, qui lors de la première projection privée demanda au projectionniste de faire le point, croyant que l'image était floue involontairement. Mais avec le temps, et la tombée en désuétude de tous ces effets impressionnistes, la réaction de Gaumont ne fait que préfigurer ce qui est arrivé au film, au moins dans cette séquence : on le regarde désormais comme un tableau, comme une tentative de résoudre un problème *plastique* plus qu'un problème narratif.

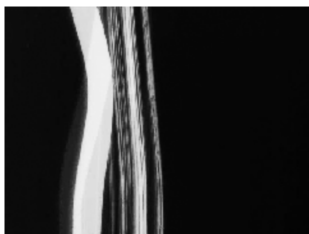




Figure 41. Dans le film lettriste *Traité de bave et d'éternité* (1951), Isidore Isou a travaillé la pellicule directement à la main, comme une toile et sans recours à la moindre caméra (à gauche), ou bien, une fois le plan tourné traditionnellement, en lui imprimant ce qu'il appelait des ciselures (à droite).



Figure 42. *Blissfully Yours* (Apichatpong Weerasethakul, 2002) s'ouvre par un plan fixe de 4'27 montrant une banale entrevue chez le médecin. Même si on ne voit pas ce film dans un musée mais chez soi ou dans une salle de cinéma, la distance avec les standards représentationnels du cinéma narratif courant invite à prendre en compte la situation de façon réflexive.

RESUME 5

En tant que spectateur, si je joue le jeu, on me distribue, en m'assignant une certaine place, des images et des sons que je transforme en données et en affects. Quelle est cette place, quel est ce point d'expérience qui peut varier au cours du film, et qui contribue éventuellement à construire le point de vue moral décrit au chapitre précédent ?

En gros, je suis censé osciller entre une position « dedans » et une position « devant ».

Pour m'inviter à entrer dans le monde de l'histoire, l'image-son peut donner la sensation de « voir par l'intermédiaire de » quelque chose. Cet intermédiaire peut être une simple ouverture, sur le modèle d'une fenêtre ; ou bien une machine, comme une caméra de surveillance ; ou bien un témoin peu ou prou anthropomorphisé, capable de se déplacer magiquement d'un endroit à l'autre ; ou encore un témoin limité par son

corps, comme un cameraman qui s'évertue à saisir des images et des sons.

Inversement, l'image-son attire quelquefois l'attention sur elle-même, cessant d'être un intermédiaire pour devenir une fin artistique en soi ou bien un projectile destiné à « faire effet », le temps d'une scène à l'estomac. Elle peut à l'inverse déplacer sa matérialité au second plan pour devenir plutôt le support de données à comparer.

La direction du regard et de l'écoute

Accepter d'ajuster son propre champ visuel aux bords d'un écran rectangulaire ne signifie pas emprisonner totalement son regard. Nous restons libres, devant l'écran, de jeter des coups d'œil où bon nous semble, et pas forcément au centre, ni sur la star, ni sur l'endroit le plus éclairé de la scène. Dans l'autre sens, côté mise en scène, plusieurs stratégies sont possibles. Il y a des réalisateurs qui aiment et encouragent cette liberté de regard du spectateur, d'autres qui tentent par divers moyens de la canaliser, essayant pour organiser leurs compositions de prévoir où l'œil se posera, l'attirant dans un coin ou un autre de l'écran, à l'intérieur d'un plan ou à la faveur du passage d'un plan à l'autre.

La seule partie non négociable du dispositif optique, c'est le regard construit par la caméra elle-même. L'endroit d'où elle observe la scène et les autres réglages de son œil unique résultent d'un choix appartenant tout entier au metteur en scène et à l'équipe responsable de la prise de vues. Le spectateur n'est libre qu'une fois cette question réglée. C'est pourquoi quelques éléments de culture visuelle, une fois encore, paraissent indispensables à une bonne analyse.

Pour aller vite, la caméra est un objet métis. Elle compte au nombre de ces jouets scientifiques en vogue au XIXe siècle, qui résultaient du croisement de l'art et de la science. De l'art, elle tient ses qualités de machine à émerveiller ; à ce titre, le kaléidoscope et les miroirs déformants, tous objets qui altèrent les données de la perception ordinaire, sont ses parents. Comme eux, elle propose des figures improbables, filages, surexpositions, mouvements vertigineux, jeux optiques divers. Du souci scientifique, maintenant, la caméra tient ses qualités d'instrument qui supplée les « insuffisances » de notre corps et de nos sens. À ce titre, elle descend de quantité de dispositifs conçus pour améliorer les performances de la vision :

– les instruments qui permettent de voir davantage en se tenant tout près. La caméra, alors, est utilisée à la façon d'une loupe de détective, de médecin ou de collectionneur ;

– les instruments qui permettent de voir davantage en se tenant loin. La caméra, alors, est utilisée à la façon d'une longue-vue, que prisent l'espion, le voyeur, ou l'exclu de la fête ;

– les instruments qui permettent de voir le monde exactement comme on le voit d'ordinaire, sans tricher, mais dans d'autres conditions. Des conditions optiques, d'abord : se voir soi-même (le miroir), voir derrière soi (le rétroviseur), par-dessus un obstacle (le périscope), etc. Des conditions de sécurité aussi : c'est ici que la caméra rejoint la vitre blindée ou le hublot.

La possibilité, depuis un quart de siècle, de synthétiser par le calcul des images convaincantes ne remet en cause nulle de ces parentés – le but des infographistes est d'ailleurs de produire des images photoréalistes, c'est-à-dire adoptables par une famille traditionnelle d'instruments optiques. Certains cadreurs, certains réalisateurs, ont leur préférence pour l'une ou l'autre de ces parentés : ils aiment les effets kaléidoscopiques, les effets de loupe,

etc. Cependant, quel que soit leur choix, ils doivent en premier lieu répondre à la question dont la réponse sera communiquée au spectateur quand le film passera : *où* donc la poser, cette caméra ? Pourquoi ici et pas là-bas ? Car cette réponse est déduite automatiquement de toute vue. Dans le « premier film », par exemple, la *Sortie d'usine* des Lumière, nous voyons des ouvriers s'en aller, mais nous déduisons de l'image la place de la caméra – à la sortie, *devant* l'usine. Et cette déduction donne matière à penser, car se tenir face à l'usine en fin de journée, c'est le point de vue d'un surveillant, pas celui d'un ouvrier.

Voir/se voir

Voir/se voir : la double dimension déjà signalée de l'expérience cinématographique, égocentrique et allocentrique, informe aussi les regards mécaniques de la caméra. Dans la juxtaposition de ces deux directions antagonistes de l'expérience se trouve la clé des récits cinématographiques centrés sur le personnage : le champ-contrechamp, associé progressivement, à partir des années dix, au raccord-regard et au « *reaction shot* », le plan qui montre (avant ou après) la *réaction* du personnage au spectacle dont il est le témoin visuel.

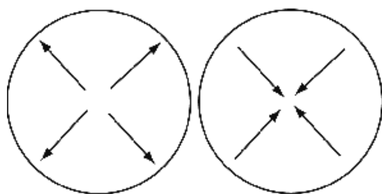


Figure 43. Voir/se voir. Vivre/se regarder vivre. À gauche, l'attention centrifuge, qui relève des stratégies d'exploration ; à droite, l'attention centripète, qui relève des stratégies de surveillance.





Figure 44. Frank Sinatra dans *Comme un torrent* (Minnelli 1958). *Voir/se voir* devient au cinéma *champ/contrechamp*, c'est-à-dire ici *regard depuis/regard sur*. *Depuis* le point d'expérience du personnage, *avec* lui (plan « par-dessus l'épaule »), nous regardons le spectacle, ici, la couverture du livre de Faulkner qu'il sort de son sac. Puis, à l'extérieur, en position de témoin « impartial », nous tournons nos yeux *sur* lui, nous le « regardons regarder », lisant la marque du respect dans les traits du visage du comédien. « Notre » regard est dirigé par les soins du cadrage et du montage, entre autres opérations dont le détail sera donné plus loin, sans parler de la musique.

Le « regard depuis » met l'accent sur l'*autonomie* – la sensation d'être seul à décider et qu'on est libre de ses opinions comme de ses gestes. Le « regard sur » le met sur l'*hétéronomie* – la sensation d'être agi par des lois ou des conventions extérieures à soi, qui pèsent comme un regard bienveillant ou réprobateur (voir les raisons d'agir des personnages, p. 34).

L'anecdote légendaire de la rencontre du cow-boy et de l'Indien Hopi illustre bien ce couple des points de

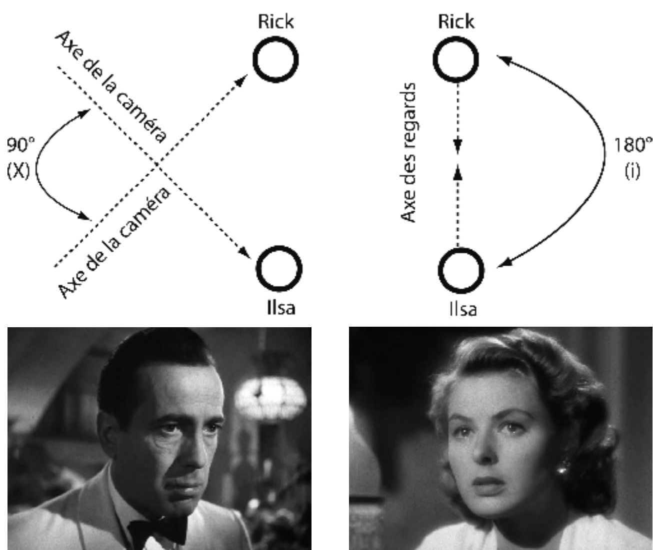


Figure 45. Rick et Ilsa ne se sont pas vus depuis qu'elle l'a planté seul sur le quai gare de Lyon, un matin pluvieux de juin 1940, une lettre sibylline en guise d'explications. Curtiz a choisi un champ-contre-champ classique, structuré en X et penché (il est debout, elle est assise). Point de vue de celle qui est partie, point de vue de celui qui est resté : égalité. La structure en X (ci-dessus à gauche) a les préférences du cinéma de l'Âge d'or, qui rejette la structure en I (à droite), pourtant conforme à ce qui se passe dans la vie au cours d'une conversation en face à face. C'est que dans le cinéma classique un duo est toujours un trio. Aux deux personnages s'ajoute le « témoin invisible ». Il y a Rick, Ilsa, et « moi », client discret du Café Américain qui tourne obligeamment la tête vers l'un et vers l'autre, comptant les points, scrutant les visages, compatissant avec l'un et avec l'autre. La « règle des 180 degrés » nous interdit par ailleurs d'aller nous poster en face – nous ne saurions plus qui est à gauche et qui est à droite. (Notons, pour chercher la petite bête, que la symétrie du point de vue en X n'est parfaite ici qu'aux yeux de la géométrie, car une convention encore en usage dans les années 1940 exige que les gros plans d'actrices soient nimbés d'un léger flou artistique, dont restent privées les vedettes masculines).

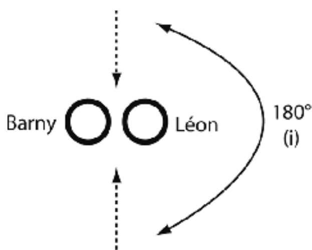






Figure 46. Barny (Emmanuelle Riva) et l'abbé Morin (J.-P. Belmondo) dans *Léon Morin, prêtre* (J.-P. Melville, 1961). La structure en I, contrevenant à la règle des 180 degrés, n'est pas un tic de mise en scène usuel chez Melville : il l'a utilisée pour provoquer un choc visuel chez le spectateur. C'est en effet le moment où Barny, après une heure et demie de film, avoue ses sentiments à l'abbé en lui demandant : « Si vous n'étiez pas prêtre, me prendriez-vous pour femme ? » Elle franchit la ligne blanche comme Melville franchit la ligne des 180 degrés. Le procédé est devenu plus courant de nos jours, mais presque toujours à l'occasion de gros plans lors d'une conversation en tête à tête.

vue. Au lieu de se tirer dessus, comme dans les westerns, ils sympathisent. Bientôt la journée touche à sa fin.

> « Tiens, le soleil se couche, dit le cow-boy.
> — Allons, dit l'Indien, tu ne sens donc pas que c'est la Terre qui bascule ? »

Le géocentrisme du cow-boy s'oppose à l'héliocentrisme de l'Indien comme le contrechamp s'oppose au champ. Notre « point de sentir », selon la formule d'Alain Berthoz [1], n'est pas réductible à la somme des perceptions, et le cow-boy a sous-estimé la subjectivité de sa lecture de l'environnement immédiat en ne se fiant

1. « Physiologie du changement de point de vue », *L'Empathie*, dir. A. Berthoz et J. Girard, Odile Jacob, 2004, p. 266.



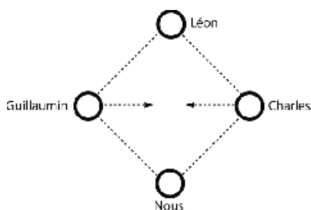


Figure 47. Le trio des regards croisés devient parfois un quatuor, avec la scénographie en losange, ici dans *Madame Bovary* (Minnelli, 1949). Cependant que le Dr Bovary s'entretient avec le notaire M. Guillaumin de l'achat de la maison où il ira s'installer en compagnie de sa future épouse, le clerc, Léon, ne perd pas une miette de la discussion. Le médecin se montre si naïf et pataud que Léon (Alf Kjellin) flaire déjà la femme mariée qui s'ennuie. En tant que destinataire de la « leçon de vie » du film, nous sommes censés apprendre à *prévoir ce qui va arriver* (c'est la clé de la survie chez les mammifères), et détecter à la manière de devins les signes avant-coureurs cachés dans les détails les plus simples de la vie quotidienne – l'« écume des jours ». La scénographie nous rend donc complices de Léon (il est au centre, et la manche de sa chemise blanche attire l'œil). Non pas ses complices en « trahison » (il ne nous sera pas demandé d'approuver ses agissements), mais ses complices en clairvoyance.

qu'à ses yeux. En réalité, tout le monde bouge, tout objet possède une certaine position *au regard* d'un autre (la tournure est parlante), et tout regardeur est aussi un





Figure 48. Dans *Shining*, la conversation en champ-contre-champ entre Danny (Danny Lloyd) et Mr Hallorann (Scatman Crothers) dure 3'48". On retrouve la scénographie asymétrique : le chef cuisinier a envie d'établir le contact avec le petit garçon, mais l'inverse n'est pas vrai, Danny voyant son interlocuteur comme un inquisiteur qui tente de lui faire dire la vérité à propos de ses dons médiumniques secrets. Par conséquent, le regard du « témoin invisible » n'inclut les deux personnages que lorsqu'il épouse le regard de Mr Halloran. Quand le courant passe enfin, un *reestablishing shot* en plan moyen (en bas) dévoile astucieusement la batterie de couteaux en arrière-plan, tous dirigés vers Danny. Il s'agit à la fois d'un signe avant-coureur (Danny est effectivement en danger) et d'une fausse piste (le chef cuisinier l'est encore davantage que lui).

regardé, tout acteur un agi. Une devinette classique de l'humour juif new-yorkais le souligne :

> Quelle est la différence entre une mère italienne et une mère juive, quand le fils lève le nez devant le dîner ?
>
> La mère italienne dit : « Si tu ne manges pas ta soupe, je te jette par la fenêtre. » Et la mère juive : « Si tu ne manges pas ta soupe, je *me* jette par la fenêtre. »

Que le fils s'imagine plâtré sur un lit d'hôpital ou rongé par la culpabilité, le résultat est le même – il va l'avaler, sa soupe – mais pas la direction du « regard agissant ». Dans son expression classique, le cinéma aime à

ne pas choisir, et à présenter les deux positions –, même s'il y a de nombreux contre-exemples, à commencer par tous les westerns où le point de vue de l'Indien a mystérieusement disparu. Tel Kant résolvant la querelle de l'idéalisme et du réalisme en pariant sur l'intersubjectivité, le cinéma *croise* les regards. C'est le cas, nous l'avons vu p. 214, dans une des scènes les plus fameuses de l'Âge d'or de Hollywood, celle des retrouvailles entre Rick (Humphrey Bogart) et Ilsa (Ingrid Bergman) dans *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942).

Les scénographies en X et en losange, aussi bien que les histoires de cow-boys, d'Indiens, de Juifs et d'Italiens, peuvent cependant faire fi de tout souci de symétrie. Beaucoup de cinéastes biaisent le regard et *trafiquent l'instruction*, si tant est que nous devions nous glisser dans la peau d'un juge face à ce qui nous est montré. L'asymétrie voulue des champs-contrechamps est une technique très courante, apparue dans les années 1920 et toujours utilisée de nos jours. Elle est la plupart du temps reliée à la sollicitude : le personnage qui se soucie le plus de l'autre se verra, dans cette logique d'utilisation des figures visuelles, associé à un champ plus large, qui les inclura lui et son vis-à-vis. On voit très clairement ici comment la succession des points de vue relève de l'*imagination morale* comme « outil de découverte de situations morales initialement inconnues, [inscrivant le cinéma] dans la tradition littéraire du romantisme anglais, [où] la mesure de l'humanité et de la moralité d'une personne est estimée à l'aune de sa capacité à se mettre à la place d'autrui [1] ».

1. S. Chavel, *Se mettre à la place d'autrui*, thèse de doctorat, dir. S. Laugier et P. Savidan, 2009, p. 195 et 197 (parue aux Presses universitaires de Rennes, 2012).

L'attention aux choses et aux êtres

Toutes les images-sons, comme on l'a dit en introduction de cette section, ne se laissent pas expertiser de la même façon. Il en est qui sont structurées de manière à diriger l'attention, et d'autres qui nous laissent libres d'aller et venir selon notre fantaisie.



Regards baladeurs et IRM

Uri Hasson et ses collègues ont récemment mené une série d'expériences d'observation du cerveau des spectateurs en IRM (imagerie par résonance magnétique) [1]. Quatre types d'images animées étaient au programme : un épisode de la série *Alfred Hitchcock présente* réalisé par Hitchcock en personne (*Bang ! You're Dead*, 1961), le DVD de *Le Bon, la Brute et le Truand* (Sergio Leone 1966), un épisode de la série *Curb Your Enthusiasm* (2000) et un long plan fixe en caméra cachée montrant les promeneurs à Washington Square Park, Manhattan. Le but de l'expérience n'était certes pas d'expliquer comment fonctionne le cerveau devant des images, mais simplement d'observer les *points communs* entre les spectateurs (en l'occurrence, des étudiants du campus : une moitié de garçons, une moitié de filles et « un tiers de minorités »), c'est-à-dire de faire de la corrélation intersubjective. Résultat : il se confirme que Hitchcock reste un expert dans l'art de diriger l'attention. La vision de *Bang ! You're Dead* est celle qui montre le plus de ressemblances intersubjectives dans les zones du cerveau qu'elle sollicite – ce qui signifie que tout le monde tend à « expertiser » l'image hitchcockienne de la

1. U. Hasson, dir., « Neurocinematics : The Neuroscience of Film », *Projections : The Journal for Movies and Mind*, vol. 2, n° 1, été 2008, p. 1-26.

même façon (outre l'IRM, la mesure des trajets et du temps de fixation des yeux des spectateurs le confirme). Vient ensuite Sergio Leone, puis *Curb* (série réputée contenir une grande part d'improvisation, les épisodes se tournant parfois sans script), puis la vue du parc, non narrative, non structurée.



Les gros plans, par référence à la façon dont nous percevons le monde réel, passent souvent pour des facteurs de contrainte de l'attention ; ils nous « mettent le nez sur ». Or, à cause de différents facteurs, dont la diffusion des films à la télévision et autres petits écrans, leur nombre a augmenté de façon régulière dans le cinéma narratif entre les années cinquante et aujourd'hui. Steven Spielberg, pour sa part, déplore cette abondance de plans rapprochés qui « empêche le public de choisir sur quoi et sur qui poser les yeux, comme cela se passe couramment au théâtre ». Elle contribue à construire ce que David Bordwell appelle du cinéma *cutting-driven* (« piloté par le montage »), par opposition à un cinéma *staging-driven* (« piloté par la mise en place scénographique [1] »).

L'appellation « piloté par le montage » est cependant contestable, sauf peut-être pour les séquences d'action des blockbusters, où le but des points de vue successifs qui arrivent en rafale – comme dans la poursuite qui ouvre le James Bond de 2008, *Quantum of Solace*, qui comprend 212 plans, bien qu'elle ne dure que deux minutes – est, comme on l'a vu p. 200, de construire un écran qui nous bombarde de projectiles audiovisuels. Hors ce cas, de nombreux metteurs en scène utilisent la fragmentation pour médiatiser la délivrance des données

---

1. *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 8, et p. 22 pour la citation de Spielberg.



Figure 49. Un exemple de scène *staging-driven* dans *Laura* (Preminger, 1944). Shelby (Vincent Price) vient d'arriver dans la cuisine où s'activent les domestiques en ce soir de *party* chic et surpeuplée. Il va faire son numéro de gigolo du Kentucky, se tacher en mangeant du poulet et demander pour rire la cuisinière en mariage. Dans la logique hollywoodienne classique, cette entrée signe la vraie identité du personnage, car tout ce qu'il fait là à petite échelle se retrouvera à grande échelle dans la suite du film : il ne saura pas se tenir (il trompera Laura) et sa proposition de l'épouser sera tout aussi peu crédible, malgré les apparences, que celle qu'il vient de faire à la vieille cuisinière. Tout le temps que dure le plan, un incessant ballet de corps qui vont et viennent a lieu autour de lui, que nous tendons cependant à ignorer, en premier lieu pour des questions liées à la bande-son : Shelby et la cuisinière sont les seuls personnages autorisés à parler, et par réflexe notre attention se porte d'abord sur eux. La scène se terminera sans qu'aucun gros plan nous ait rapprochés de l'un ni de l'autre.





Figure 50. Rapprochement au propre et au figuré dans *In the Cut*, un « thriller érotique » de Jane Campion (2003). Le filmage à distance, en haut, obéit au moteur narratif principal, côté thriller : la présence d'un tueur dans le quartier, peut-être caché là au moment même où l'on parle tranquillement sur le trottoir (présence de taches floues en bord-cadre gauche). Le rapprochement en contrechamp, en bas, relève plutôt du côté érotique. Frannie (Meg Ryan) n'est pas insensible au charme de Giovanni (Mark Ruffalo) malgré la distance socioculturelle qui les sépare. Ce rapprochement n'est cependant que temporaire : on revient vite au point de vue du haut, qui structure la scène et assigne aux plans comme celui du bas une fonction de plan de coupe.

Figure 51. *Traité de bave et d'éternité* (Isidore Isou, 1951). Il y a dans ce refus de « faire le point » une volonté de se distinguer du tout-venant de la production cinématographique professionnelle.





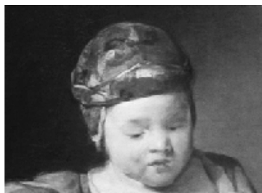


Figure 52. *Un été 42* (Robert Mulligan, 1971). Le narrateur, au début du film, entreprend de se remémorer l'été de ses quinze ans, en 1942. « Dans ses souvenirs », lui et ses deux complices courant sur la plage apparaissent d'abord complètement flous. Ce geste est comparable, même si le degré de difficulté technique à affronter pour le réaliser ne l'est pas, à l'utilisation du *non finito* dans certains tableaux classiques. Dans *La Jeune Maîtresse d'école*, par exemple, en 1736, Jean-Baptiste Chardin peint le visage du jeune enfant *non finito* parce que son intelligence du monde est en formation, il *n'*est *pas fini*.

par un personnage. C'est ce qu'on pourrait appeler un cinéma *attention-driven*, c'est-à-dire « piloté par l'attention », l'attention que porte le personnage à son environnement et dont le film nous propose d'être le miroir. Changer d'angle, se rapprocher ou s'éloigner, lorsqu'on ressent des émotions et des désirs à l'unisson du personnage, deviennent alors autant de gestes optiques dont on ressent la nécessité. Lorsque cette complicité est portée à son comble, le sentiment d'être revenu à la pensée magique de l'enfance point quelquefois : à peine désire-t-on (voir ou entendre) une chose qu'elle arrive.



Figure 53. Bacon et la *shaky cam*. Dans le style *run and gun*, le cadreur est toujours partagé entre le désir de s'approcher pour recueillir des informations et celui de s'enfuir pour échapper à une menace. Cette hésitation se traduit par bon nombre de plans décadrés, flous ou filés (*motion blur*). Comme sur ce photogramme de *Batman Begins* (au milieu), les visages « barbouillés » (*smearing*) par les filages du *run and gun* évoquent le fameux coup d'éponge avant que la peinture soit complètement sèche que donnait parfois Francis Bacon à ses portraits (*Autoportrait*, 1971, en haut à gauche). Le filage a revêtu plusieurs fonctions au cours de l'histoire des styles. Dans le cinéma dada, il était le signe d'une image pure, produisant des « visions inconnues,



Figure 54. Robert Mitchum s'engage seul sur le Brooklyn Bridge (*Deux sur la balançoire*). La profondeur de l'image n'a d'égale que l'étroitesse du chemin à suivre, conformément au « destin » du héros. Fraîchement divorcé, il se sent en effet « libre » d'aller où il veut, mais tout le chemin qu'il fera n'aboutira qu'à le diriger à nouveau vers son ex-épouse.

▸ inconcevables en dehors de l'union de l'objectif et de la pellicule », comme l'écrivait René Chomette en 1925 après avoir accroché sa caméra devant une rame de métro dans *Jeux des reflets et de la vitesse*. Par la suite, le filage occasionné par la caméra à l'épaule devint le signe de la liberté artistique pour le *Free Cinema*, la Nouvelle Vague, le cinéma-vérité, le *No Wave Cinema* ou encore le *Cinema of Transgression*, autant de styles s'opposant à la raideur académique du cinéma *mainstream*, avec ses grosses caméras qui bougent comme des tortues fatiguées.

Au sein des blockbusters actuels, qui n'ont plus besoin de « l'union de l'objectif et de la pellicule », le filage est imitable infographiquement, et renvoie, contrairement à ce qui se passait dans le cinéma dada, à la crédibilité de l'image-trace. Ainsi, en bas, le filage des dents de la gueule ouverte de ce dinosaure calculé en 2008 pour les besoins du film *10 000* donne-t-il l'impression que l'animal a bougé trop vite. Ce qui est souffrance ou mystère chez Bacon (détail de *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953, en haut à droite) devient donc danger dans le cinéma d'action. Mais le regard sollicité n'est pas si différent : ce brouillage des lignes de contour suggère au spectateur d'aller plus loin que la simple reconnaissance du référent. Certains commentateurs de Bacon voient d'ailleurs un « principe cinématographique » à l'œuvre dans ses tableaux, qui se présentent comme « le fruit d'une observation filmique, même si les mouvements sont rares ou inexistants » (F. Toudoire-Surlapierre & N. Surlapierre, *Edvard Munch – Francis Bacon. Images du corps*, L'Harmattan, 2009, p. 192).



Figure 55. Mise en scène en profondeur et saturation du champ dans *La Splendeur des Amberson* (Welles, 1942). En bas à gauche de l'image, le choix d'inscrire exactement le visage de la modiste dans le « cadre dans le cadre » formé par la machine à coudre confine au geste autoparodique. Malgré cette saturation, l'attention est dirigée vers un même point, le visage de Mrs Forster (Anne O'Neil), par trois moyens : le son (c'est elle qui parle), la lumière (c'est la plus éclairée des cinq femmes), les directions de regard (les quatre autres regardent vers elle).

Chez des metteurs en scène comme Jane Campion ou Martin Scorsese (c'est particulièrement flagrant dans *After Hours*), cette façon de motiver le changement par l'attention du personnage est patente. Jane Campion, surtout, a développé une science du *plan de coupe* en liaison avec l'attention polymodale de ses héroïnes, c'est-à-dire leur capacité à s'intéresser à plusieurs choses à la fois en se servant des cinq sens : par exemple, à la conversation via le canal de l'audition, et au décor via celui de la vue.

Pour marquer une attention particulière, le simple positionnement du point d'expérience ne suffit pas à tous les metteurs en scène. Certains veulent marquer de façon plus

plastique cette activité perceptive des personnages. Ils travaillent l'image-son, par conséquent, comme les peintres impressionnistes travaillaient la matière et la touche : avec le souci de raconter non seulement ce qui se passe *devant*, mais aussi ce qui se passe *derrière* – la façon qu'on a, par exemple, de plisser les yeux pour regarder un champ de blé en plein soleil. De quel arsenal le cinéma dispose-t-il pour dire ainsi « ce que ça fait de regarder » ? En théorie, surtout depuis le triomphe de l'imagerie numérique, tout lui est permis ; mais les cinéastes se prennent rarement pour Claude Monet. Concentrons-nous sur le couple le plus fréquemment utilisé en ce qui concerne le rendu des impressions, le couple flou/net.

Hors le champ de l'art et ces cas d'utilisation à des fins impressionnistes, le flou intégral est généralement perçu comme une « faute », en général consubstantielle aux filmages amateurs ou aux tournages risqués des reporters en pleine bataille. Fort de cette réputation, dès lors, il peut jouer comme un gage de vérité, comme dans les plans secoués d'une scène en *run and gun*, qui comportent beaucoup de filage, parce que tout le monde bouge, les acteurs *et* la caméra. Si on avait eu quelque chose de plus net, semble dire le narrateur, on l'aurait mis à la place, mais c'est tout ce qu'on a pu tourner. Vous avez sous les yeux un document rare, unique, à vous d'extraire une image (mentale) plus nette de ce qui vous intéresse dans cet océan de flou.

Après le très flou, le très net. Il serait tentant de croire qu'il donne davantage à notre œil le loisir de s'accrocher ici et là dans l'image. Mais les cinéastes friands de mise en scène en profondeur (*depth staging*) disposent d'au moins deux procédés pour poser des rails devant notre regard, même quand la profondeur de champ est assez grande pour que toute l'image soit nette : les lignes de force concentriques et la direction du regard des personnages (voir figure ci-contre).



L'hypernetteté

L'hypernetteté est particulièrement utilisée dans les séquences d'action depuis la fin des années 1990 et les tournages en numérique, qui permettent de saisir des instantanés d'actions rapides plus facilement que les caméras inscrivant la lumière sur des supports photochimiques. Elle s'obtient en effet en réduisant le temps d'exposition de chaque photogramme (*short exposure*, ou alors, si l'on considère la vitesse d'obturation et non le temps d'exposition, *high shutterspeed*). Plus le temps d'exposition est réduit, moins on a de filage sur un objet qui bouge beaucoup, que ce soit la caméra elle-même ou un objet capté par la caméra.

Le problème est que l'on produit alors un effet *staccato* (appelé aussi *stuttering*, c'est-à-dire bégaiement), et que l'on perd le « *film look* » au risque d'obtenir un « *video look* ».



Figure 56. Au cours de la bataille finale de *Robin des Bois* (Ridley Scott, 2010), Godefroy (M. Strong) se bat sur une plage anglaise avec Robin. Quoique les gestes soient brefs et violents, les corps et les lames apparaissent parfaitement nets. On pourrait compter les gouttes d'eau : ce serait impensable dans un film antérieur à 2000. En mode standard, au cinéma, la pellicule (ou bien le capteur si c'est un tournage en caméra numérique) reste exposée 1/48e de seconde, ce qui laisse le temps à des objets qui bougent vite de laisser des traces. Mais ici, ce temps d'exposition est divisé par 5.

En effet, nombre d'émissions de télé (notamment les retransmissions sportives, où l'on a affaire à des mouvements rapides) sont filmées avec des temps d'exposition courts, donc avec très peu d'effets de filage. Les metteurs en scène qui aiment à centrer les choix artistiques sur la médiation par un personnage usent à des fins précises de ces moments qui « font vidéo » à l'intérieur des longs-métrages de cinéma : dans *Gladiator* (2000) nous inclinons à penser que le général Maximus perçoit l'environnement avec une incroyable acuité car il est présenté comme un expert inégalé de l'art de combattre. De même, dans *Saving Private Ryan* (1998), le capitaine Miller (Tom Hanks) est-il si perturbé par ce qu'il voit en débarquant en Normandie que nous sommes disposés à accepter les altérations de sa vision et de son audition.



Pour éviter le côté « vidéo » de l'hypernetteté, une manière courante de mettre en scène le long de l'axe de l'objectif consiste à distribuer le flou et le net en parts à peu près égales. Pilotée par un réflexe d'accommodation du cristallin inutile ici (l'écran n'a que deux dimensions et pas trois), notre attention se porte alors sur la partie nette. Il suffit que la profondeur de champ ne soit pas trop grande et le tour est joué. Cette technique permet à la fois de décourager l'œil de passer trop de temps dans des endroits peu intéressants de l'image, et de représenter en miroir l'état d'esprit supposé des personnages.

À partir des années 1960 apparaît le geste qui est peut-être la manifestation la plus évidente du désir de mener le spectateur par le bout des yeux, c'est le changement de mise au point non relié à un déplacement. Ce geste technique appelé bascule de point (*focus racking*) permet de déplacer le regard en même temps que la mise au point, quand la profondeur de champ est suffisamment petite pour le faire remarquer.



Figure 57. Utilisation classique de la profondeur de champ moyenne. Virginia Woolf (Nicole Kidman) se demande comment va se terminer le roman qu'elle est en train d'écrire (*The Hours*, Stephen Daldry, 2002). Elle sort faire un tour dans la rue mais reste concentrée sur ses pensées : ce qui l'entoure est « donc » flou, la mise au point étant faite sur elle. Le monde apparaît médiatisé par les préoccupations du personnage.

Questions d'angles

L'œil humain est condamné à percevoir toujours la même portion de champ visuel – environ 160 degrés en vision périphérique. Mais ce n'est pas le cas chez tous les êtres vivants, et en vertu de sa capacité à fonctionner comme une extension des pouvoirs du corps humain, la caméra a



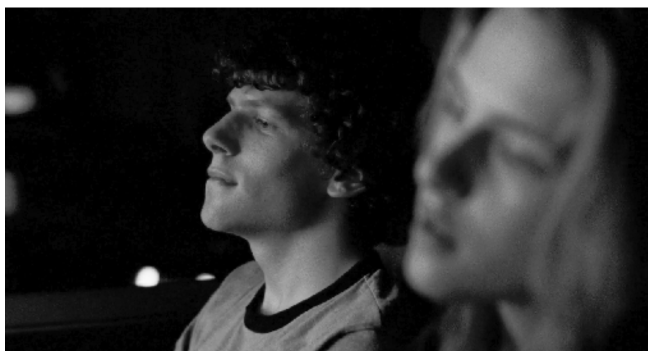


Figure 58. Champ-contrechamp dans *Adventureland* (Greg Mottola, 2009), jouant également sur une profondeur de champ moyenne. Tantôt, c'est James qui est flou ; tantôt, c'est Em. Ce soulignement optique de la différence systématique entre la fille et le garçon nous invite à penser qu'Em et James ne sont pas (encore) prêts à former un couple.

été dotée de la possibilité de modifier cet angle qui règle la quantité d'éléments susceptibles d'être appréhendés latéralement. C'est ce qu'il est convenu d'appeler la distance focale. Pour se la représenter, il suffit d'imaginer que l'on s'approche d'un mur (voir figure 61). Ce mur nous cache le spectacle, mais il est pourvu d'un passage ; plus on se recule, plus la portion latérale de spectacle diminue.

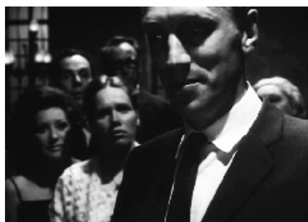




Figure 59. *Focus racking* dans *L'Heure du loup* (Bergman, 1967). À gauche, Max Von Sydow est net et Liv Ullmann floue derrière lui. Sitôt qu'il se retourne, c'est le contraire. Cette scénographie permet de faire dialoguer les personnages sans avoir recours au champ-contrechamp tout en conservant quand même l'idée visuelle du « chacun à son tour ».



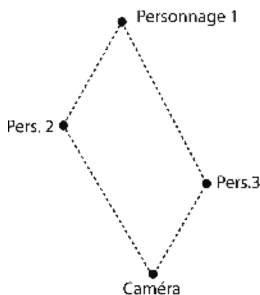


Figure 60. *Depth staging* hollywoodien classique dans *Mon épouse favorite*, en 1940. Bianca (1, Gail Patrick) est au centre, « entre » Nick (2, Cary Grant) et le juge (3, Granville Bates), car elle est la cause de cette entrevue, Nick ayant besoin d'obtenir des papiers du juge pour pouvoir épouser Bianca.

Mais pour être vraiment conforme à ce qui se passe au cinéma ou en photographie, cette métaphore du mur troué doit se plier à une contrainte supplémentaire : en définitive, *tout l'écran* sera occupé par P1 ou P2 (alors qu'en réalité, j'aurai plus de mur dans mon champ visuel en P2 que dans P1). Cette contrainte aboutit à voir davantage de détails en étant loin, puisque tout le champ doit être occupé (voir figure 62)

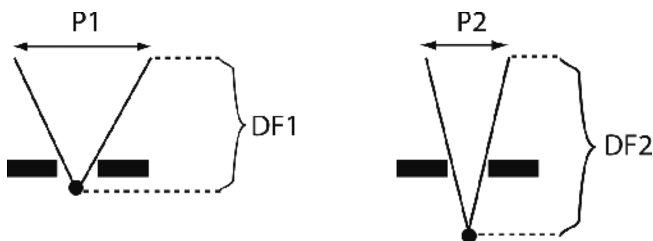


Figure 61. À gauche, non loin du mur, je perçois une certaine portion P1 du spectacle qu'il cache. À droite, comme je m'en suis éloigné, cette portion diminue latéralement (P2). L'habitude a été prise d'exprimer cette différence en tenant compte non de l'angle obtenu, mais de la « proximité du mur » : on dira donc que la distance focale à gauche (DF1) est plus courte que celle de droite (DF2). Cette façon de considérer l'angle se retrouve dans le choix d'appeler « longue-vue » un instrument optique qui sert à voir plus de ce qui est loin.

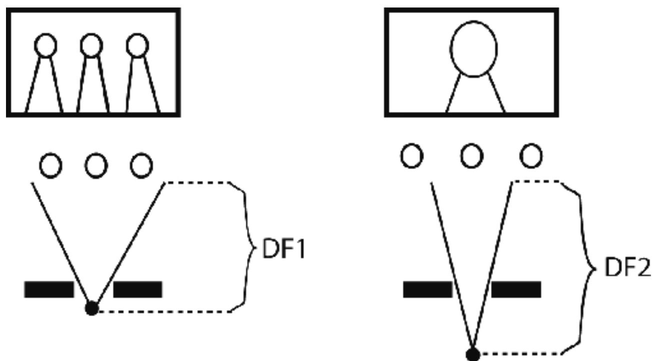


Figure 62. Si un objectif présentant une DF1 permet de filmer trois personnes, le passage à DF2 n'en met plus qu'une sur l'écran, mais vue de près.

Les distances focales courtes, qui caractérisent les objectifs dits « grand-angle », supposent plus d'engagement physique (je suis plus près de l'ouverture du mur), plus d'objets, mais moins de détails. Les distances focales



Figure 63. Leonard (Joaquin Phoenix) attend Michelle pour s'enfuir avec elle dans *Two Lovers* (James Gray, 2008). Tandis qu'elle tarde à descendre, nous passons, avec un petit recadrage vers la droite, de DF1 à DF2 via un *zoom avant*, c'est-à-dire une augmentation de la DF (DF2 équivalant à l'usage d'une longue-vue). Le taux de remplissage de l'écran demeurant constant, ce changement permet de percevoir plus de détails à défaut de percevoir une plus grande portion du spectacle. Le zoom avant est depuis les années 1950 l'outil par excellence de l'expression du désir qui restera virtuel – par opposition au travelling avant, réservé, lui, aux passages à l'acte –, et Gray se conforme à cet usage classique. Ce plan « représente » le regard de l'inaccessible Michelle, un peu parce qu'il est pris depuis son appartement, mais surtout parce qu'il annonce ce qui va arriver : si elle a joué un instant avec l'idée de s'enfuir avec Leonard, Michelle ne passera pas à l'acte. La métaphore du mur troué a beau paraître contre-intuitive, puisqu'elle implique de reculer pour appréhender plus de détails, elle rend bien cette impression d'éloignement *physique* que l'on ressent à voir en DF longue.



Figure 64. Plus la DF augmente, plus l'étagement (E) diminue. Ici, la partie de cricket de *Jane* (Julian Jarrold, 2007) est filmée en DF longue (ce que confirme le flou des quilles au premier plan).

longues, qui caractérisent les objectifs dits « téléobjectifs », supposent donc moins d'engagement physique, moins d'objets mais plus de détails.

Cette différence entre focales se retrouve dans ce que Richard Maltby [1] appelle le couple espace de sécurité/ espace d'insécurité (*safe space/unsafe space*). Un plan en distance focale courte met en effet l'accent sur la vision *périphérique* de l'œil humain, celle qui assure une fonction de veille un peu archaïque en s'assurant que nulle proie ni prédateur n'arrive sur les côtés. Un plan en distance focale longue, en revanche, met l'accent sur la vision *fovéale*, celle qui permet de se concentrer sur un point précis en oubliant tout le reste, au risque de ne pas voir arriver le danger ou l'occasion.

Il ne faut pas confondre l'échelle des plans et la distance focale. L'échelle des plans est une convention qui prend pour référence le corps humain (un plan « moyen » est un plan qui montre le corps entier, c'est-à-dire l'acteur « en

1. *Hollywood Cinema*, Malden, Blackwell, 1995.

pied »), tandis que la distance focale est une donnée objective. Un gros plan, par exemple, peut être filmé en DF courte ou longue : cela ne changera pas son nom, mais l'impression de profondeur, car un gros plan en DF longue tend à donner une vision aplatie de l'objet filmé et de ses rapports avec ce qui l'entoure, en diminuant l'étagement (voir figure 64).

L'échelle des plans, de plus, est incapable à elle seule de décrire une autre impression, celle de se tenir près ou loin de l'objet filmé : le gros plan d'un visage en DF longue permet certes de voir tous les détails des traits mais nous donne le sentiment d'être loin, donc d'épier le personnage.

Au plan vertical. Autre question d'angle, la position de la caméra sur l'axe vertical, c'est-à-dire l'invitation à lire le plan comme le regard de quelqu'un qui baisse les yeux (plongée) ou qui les lève (contre-plongée). *A priori*, la dialectique plongée-contre-plongée a de fortes chances de reconduire un effet universel, celui de se sentir dominant face à plus petit que soi ou dominé face à plus grand. La langue française en porte la trace : on « prend quelqu'un de haut », on le « toise », on le « domine de la tête et des épaules » pour « condescendre » éventuellement à s'intéresser à lui. Et généralement on appelle « grand homme » quiconque (de sexe masculin) est censé susciter l'admiration quand bien même il serait physiquement petit. Quantité de cadres du discours jouent de l'adéquation entre le pouvoir et la hauteur : le socle, l'estrade, le piédestal, etc.

De là à reconduire systématiquement cette grille (dans la vie ou au cinéma), il y a un pas à ne pas franchir. Taille et force physique, par exemple, ne sont pas connectées (on classe les boxeurs par le poids, pas par la taille). Il existe aussi des cadres du discours qui ne

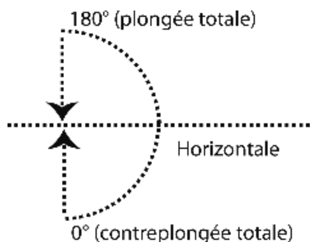


Figure 65. Dans le monde des jeux vidéo, la vision à 180 degrés est appelée « *birds eye* » (point de vue des oiseaux) ou « *helicopter view* ». C'est un « point de vue olympien » au sens propre, mais pas forcément au sens figuré (ce n'est pas parce qu'on regarde depuis le trône des dieux qu'on apprend autant de choses qu'eux : il ne faut pas confondre, comme on l'a dit déjà, voir et savoir). Les jeux vidéo entérinent cette connotation religieuse sous forme de jeux de mots : on trouve depuis peu l'appellation de « jeux GPS » (*God Person Seeing*) forgée sur le modèle de FPS (*First Person Seeing*, voir p. 189) et TPS (*Third Person Seeing*, voir p. 178). L'appellation rappelle aussi que la vue à 180 degrés aboutit à regarder le monde à la façon d'un territoire mis en carte, comme sur les GPS (acronyme, cette fois, de *Global Positioning System*). La vision à 0 degré, elle, est appelée « *worms eye* » (point de vue des vers de terre, symétrique vertical de celui des oiseaux).

reconnaissent pas le lien entre hauteur et pouvoir : un spectacle en amphithéâtre met les spectateurs plus haut que les idoles sur la scène en contrebas ; un simple soldat convoqué pour se faire passer un savon reste debout cependant que l'officier lui parle assis depuis son bureau, etc. Un plan en plongée ou en contre-plongée, c'est d'abord un nouveau rapport entre les objets, une attention en général allocentrée au monde. Surtout en cas de plongées et contre-plongées totales (voir figures 65, 66, 67).

Il y a eu très tôt dans l'histoire du cinéma des plongées et des contre-plongées totales, mais elles se devaient d'être justifiées ou expliquées. Certains lieux les autorisaient : un voilier, lorsque quelqu'un grimpe à la hune (*Le Figurant*, Buster Keaton, 1929 ; *Captain Blood*, Michael Curtiz, 1935) ; une péniche, lorsqu'une trappe du pont laisse voir les habitants de la cale (*L'Atalante*).



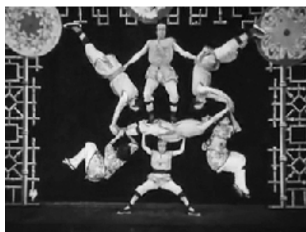


Figure 66. *Les Kiriki, acrobates japonais*, Segundo de Chomon, 1907. Au plan 1, les artistes viennent saluer, et nous sommes en terrain familier, spectateurs dans un théâtre à l'italienne. À partir du plan 2, ils se mettent à réaliser d'incroyables pyramides humaines, défiant les lois de la gravité. En réalité, entre le plan 1 et le plan 2, ce qui était le rideau de scène est devenu le plancher, et la caméra est passée de 90 à 180 degrés.

Certains metteurs en scène comme John Ford et plus encore Charlie Chaplin étaient même rétifs à l'idée de s'écarter de la vision anaxe (à 90 degrés du fil à plomb) qui est celle de l'« homme debout ». Tout écart se devait chez eux d'être justifié, ainsi y a-t-il une contre-plongée dans *Charlot et le masque de fer* (Chaplin, 1921) *parce que* le héros parle couché par terre, et une contre-plongée à la fin de *La Chevauchée fantastique* (Ford, 1939) *parce que* le héros ne va pas tarder à plonger au sol pour tirer sur les trois frères dont il veut se venger.

Désormais – à la fois sous l'influence des metteurs en scène formalistes à la Scorsese qui les ont toujours appréciées et du succès des jeux vidéo GPS –, les plongées totales sont devenues banales. Cela ne signifie pas qu'elles ont perdu tout pouvoir signifiant : Alejandro Amenábar a récemment exploité le pouvoir qu'elles ont, à une certaine distance, de faire apparaître les êtres humains comme des fourmis, quitte à accélérer le défilement de l'image pour rappeler davantage le motif de la fourmilière (*Agora*, 2009).

Les contre-plongées totales sont moins courantes, car elles supposent de résoudre davantage de problèmes



Figure 67. Dans *L'Heure du loup*, Bergman utilise la même astuce que les films des Kiriki pour représenter les cauchemars du peintre qui en est le héros (Max von Sydow). Avant que le peintre arrive, nous lisons par habitude, à cause des fenêtres, le mur du fond comme un mur vu à 90 degrés, mais il s'agit d'un plancher et l'angle est de 180 degrés.

techniques. À moins de filmer le ciel, en effet, une vraie contre-plongée à 0 degré suppose de disposer d'un plancher de verre, ce que seuls des réalisateurs formalistes se permettent, et rarement encore (Wenders, Beineix, Tarantino, mentionnons aussi la variante de la table de salon transparente, utilisée par Antonioni dans *Zabriskie Point*). Dans l'univers des clips, la figure est bien plus courante, ainsi que dans celui des sites Web de caméras cachées, qui diffusent des *upskirts* (littéralement des « sous-la-jupe », vidéos tournées à la sauvette dans des centres commerciaux montrant à 0 degré des passantes en jupe). Historiquement, l'une des premières utilisations d'un plancher de verre dans le cadre d'une contre-plongée totale est d'ailleurs un *upskirt* : c'est le plan sous le tutu de la danseuse d'*Entr'acte* (René Clair, 1924).

En l'absence d'indications claires quant à la position du fil à plomb virtuel qui organise la scène, nous adoptons le point de vue par défaut, qui est celui que nous avons le plus souvent dans la vie de tous les jours, c'est-à-dire la vision à 90 degrés par rapport à un fil à plomb parallèle à la bissectrice du cadre. Très tôt dans l'histoire du cinéma, là aussi, les cinéastes ont profité de cette habitude pour nous tromper. Le succès de la troupe des Kiriki au début du siècle dernier (voir figure 66) vient de là.

Angles et hors-champ. Mais quels que soient les angles choisis par rapport aux trois directions de l'image et de sa profondeur virtuelle, il y aura une constante : ils délimiteront forcément, à eux tous, un champ inscrit dans un cadre rectangulaire fini. Et ce cadre *exclura* forcément des morceaux de la scène. Dans la vie courante, nous ne cessons de tourner la tête pour capter le plus possible de cette scène dont nos perceptions nous font occuper le centre. Dans les jeux vidéo aussi, nous avons





Figure 68. Dans les années 1910, le modèle Edison est encore présent, mais plus de façon aussi radicale : il n'y a plus qu'*un* mur latéral sur les deux pour coïncider avec le bord-cadre. Ici, dans *Charlot débute* (*His New Job*, Chaplin, 1915), le mur troué d'une porte est à droite au plan 1 et, suivant la logique des raccords de sortie par bords opposés, à gauche au plan 2.



Figure 69. *Jeux d'été* (Bergman, 1951). Le hors-champ est à la fois utilisé dans son acception spatiale (les amoureux au lit sont situés au-dessous) et son acception temporelle (ils viennent de faire l'amour, comme ils l'expliquent, et le ballet de leurs doigts qui s'entrelacent et s'enroulent rejoue *a posteriori* et en réduction celui des corps).



Figure 70. *La Chevauchée fantastique* (Ford, 1939). Hatfield, assis dans le hors-champ contigu gauche, s'apprête à utiliser sa dernière balle pour tuer Lucy, ce qu'il pense préférable pour elle à la perspective de tomber aux mains abjectes des Indiens. Dans une seconde, pourtant, il va lâcher le revolver. Mais la raison pour laquelle il le lâche restera hors champ. Ce n'est que plusieurs minutes plus tard que nous comprendrons qu'il a été mortellement touché par un tir avant d'appuyer sur la détente.

le loisir de jouer de la manette pour regarder ce qui se passe à côté, ou au-dessus, ou au-dessous. Mais au cinéma, il nous faut attendre le bon vouloir de l'équipe responsable du film, bon vouloir qui quelquefois ne se manifeste jamais.

Dès les débuts du cinéma, différentes façons de s'accommoder de cette limitation ont coexisté. Beaucoup d'opérateurs Lumière ne s'inquiétaient pas outre mesure de voir des passants entrer subitement dans le champ et en sortir, tandis qu'Edison ou Méliès s'arrangeaient pour que les bords du cadre coïncident avec les limites spatiales de la scène, en général les murs latéraux de la pièce.



Figure 71. La « dialectique champ hors-champ » n'a aucune raison de se limiter aux bords latéraux. On peut aussi nous inviter à imaginer ce qui se passe côté caméra (« quatrième mur ») ou au-dessous, ou bien comme ici, à la fin de *L'Impératrice Yang Kwei Fei* (Mizoguchi, 1955), au-dessus. L'héroïne, dans un instant, va être pendue ; mais le regard de la caméra reste pudiquement vissé au sol. La pendaison aura donc lieu dans le hors-champ contigu supérieur, ce que nous comprendrons en voyant tomber les boucles d'oreilles et le collier de l'impératrice déchue, objets qui rejoignent sur cette terre infertile les feuilles mortes.

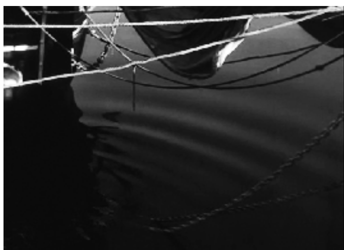


Figure 72. Même sorte de pudeur dans *La Fontaine d'Aréthuse* (Bergman, 1949), au moment du suicide de Viola. Elle se jette à l'eau, ce que nous comprenons en entendant le bruit que fait son corps qui tombe, puis en voyant les vagues concentriques entrer dans le champ.

Certains cinéastes, cependant, tirent parti de cette limitation, construisant ce qu'il est convenu d'appeler une « dialectique champ/hors-champ » en organisant le désir de voir B quand ils nous montrent A, puis A quand ils nous montrent B. Ils nous transforment en spectateurs de tennis assis trop près du court pour suivre des yeux les deux joueurs à la fois. D'autres n'y accordent que peu d'importance, et conçoivent l'écran comme une lentille sans jamais nous donner à penser qu'il se passe quelque chose de plus intéressant aux abords immédiats du champ. Certains considèrent cette limitation rectangulaire comme une malédiction, et n'ont de cesse qu'ils n'aient fait le tour du propriétaire ; cela arrive souvent

avec les touristes qui rapportent des films de leurs vacances, remplis de panoramiques sur des paysages trop grands pour rentrer dans le caméscope, ou avec les concepteurs d'images de synthèse 3D qui, par définition, calculent la totalité du décor. D'autres nous donnent des tas d'indications pour imaginer ce qui se passe à côté, sans nous le montrer pour autant. Certains films d'horreur y recourent, car selon une croyance popularisée par Jacques Tourneur, le spectateur imagine toujours le monstre qui l'effraie le plus, et qui n'est pas forcément celui qui effraierait son voisin ou sa voisine – mieux vaut dans ce cas rester dans le vague. Mais ce ne sont pas là les seules façons de se servir du hors-champ (voir figures 69 à 72).

RESUME 6

Rares sont les films qui présentent une unité parfaite dans le choix des réglages déterminant la direction du regard du spectateur ; néanmoins, l'analyste peut souvent dégager des tendances et des préférences, valables au pire pour une séquence ou quelquefois un personnage.

À quelle grande famille d'instruments d'optique renvoie l'utilisation qui est faite de la caméra : loupe, longue-vue, hublot, kaléidoscope, etc. ?

Les « regards » de la caméra sont-ils plutôt des « regards sur » (centrés sur les objets, donc) ou des « regards depuis » (centrés sur les sujets, c'est-à-dire partagés par les personnages) ? Dans ce dernier cas, celui d'une mise en scène pilotée par l'attention que portent les personnages à ce qui se passe, le partage est-il équitable (plans

« avec » le personnage) ou s'agit-il d'une confusion des deux (plans « à la place » du personnage) ?

Dans le sens de la profondeur : qu'en est-il des jeux du net et du flou le long de l'axe de l'objectif ? de l'impression de proximité des êtres et des objets ? Suis-je plus souvent invité à épier (voir près de loin) ou à m'immiscer (voir près de près) ?

Dans le sens latéral : comment ce qui m'échappe de chaque côté de l'image est-il conçu ? Comme un ensemble de choses à construire soi-même ? à oublier ? à craindre ?

La direction de l'écoute

Sans doute le spectateur a-t-il plus de libertés avec le regard qu'avec l'écoute. Pointer avec précision notre vision fovéale sur une partie marginale de l'écran, quoique tous les réglages techniques du film nous dissuadent de le faire, est quelque chose d'assez courant. Mais décider de n'écouter qu'un petit son marginal au sein du continuum de la bande-son l'est beaucoup moins. En effet, la vision ressemble à un *dispositif de visée* sélectionnant un cylindre perceptif droit devant l'être humain, tandis que l'ouïe ressemble à un *dispositif de surveillance* qui prend tout l'environnement, comme une sphère, au lieu d'y sélectionner une portion. On peut bien tendre l'oreille – les muscles tenseurs du tympan sont dévolus à ce rôle –, le résultat n'aura jamais la précision quasi balistique de l'attention visuelle. L'ouïe, à cet égard, a quelque chose d'archaïque.

Voilà pourquoi le point d'écoute bouge beaucoup moins souvent de manière autonome que le point de vue. Si le héros se promène dans une rue bruyante,

peuplée de marchands hélant le chaland et de machines rugissantes, comme dans la deuxième séquence d'*Elephant Man*, le point d'écoute se déplace en même temps que le point de vue. Il n'est pas dans les habitudes du cinéma de promener un micro pendant que la caméra reste fixe. Balayer du regard un endroit dans lequel on arrive, oui (cela correspond à un panoramique descriptif), mais balayer de l'ouïe, non.

Passer dans le monde du sonore suppose par ailleurs de perdre un confort propre au visuel, celui de la vectorialité. Les plans d'un film se succèdent comme les pages d'un livre, l'un après l'autre ; on change de plan comme on tourne la page. Ils ne se superposent que rarement. Sur la *time-line* d'un écran d'ordinateur où tourne un logiciel de montage, qui montre la bande-image en haut et la bande-son au-dessous, la première ne dispose que de deux bandes (encore la bande supplémentaire ne sert-elle que ponctuellement en cas de fondu enchaîné) alors que la seconde se décline en dizaines, sinon en centaines de bandes. Il y a une *horizontalité* de la bande-image, qui fait s'aligner sagement les plans et les événements de l'histoire, et une *verticalité* de la bande-son qui empile les couches et les occurrences sonores.

De surcroît, le défilement simultané des deux bandes produit un second effet de verticalité : certains sons mis en exergue dans la bande-son dirigent l'attention du spectateur vers les endroits de l'image où sont supposées se trouver leurs sources fictives, et symétriquement certaines saillances de l'image poussent à sélectionner dans le continuum sonore des sons qui leur « correspondent ».

Tout cela a de quoi décourager l'analyste – d'ailleurs le traitement du sonore est toujours le point faible des analyses de film. Cependant, même si les sons ne peuvent pas être analysés avec les mêmes outils que les

images, on retrouve dans le monde de la bande-son certaines figures obligées déjà signalées de l'analyse. À commencer par la possibilité d'un écart entre ce que « voudrait » le film et ce que fait effectivement le spectateur avec les données qui lui parviennent.

Côté film, les sons se retrouvent impliqués dans toutes les grandes stratégies de narration et de positionnement du spectateur vues jusqu'ici, que l'écran soit conçu comme une lentille, une porte, etc. Construire la sensation d'un univers fictif englobant, prêt à être exploré, par exemple, demandera un point d'écoute vague, non localisé. Au contraire, l'abondance de « plans subjectifs » conduira à choisir l'uniponctualité sonore, accompagnée parfois de la petite cacophonie intime de l'être humain, halètements, déglutitions, etc. Sans parler des battements de cœur, ce classique du cinéma d'horreur (même Stanley Kubrick les a utilisés pour nous introduire en même temps que Jack dans la chambre maudite de l'hôtel de *Shining*).

La caméra, on l'a vu plus haut, possède des ascendants scientifiques ; il en va de même avec les machines conçues pour le monde sonore. Le microphone et le stéthoscope, par exemple, ont un air de famille ; ils transposent aux sons le même désir de percevoir d'*encore plus près* qu'une loupe ou microscope. Le microphone, dans sa version micro-canon, peut aussi partager avec la longue-vue ou le télescope (comme le montrent, dans des registres fort différents, *Blow Out* et *Mary à tout prix*) celui de percevoir clairement *même à distance*. En ce qui concerne la parenté avec les jouets « merveilleux », là où se plaçait le lien entre caméra et kaléidoscope, on mentionnera les divers filtres électroniques (désormais, des *plug-in* dans les logiciels de synthèse et de mixage) qui permettent de produire et de décliner à l'infini le genre de distorsions que l'on entend d'ordinaire en collant

l'oreille à ces kaléidoscopes sonores que sont les tuyaux et les coquillages.

Ces airs de famille se retrouvent dans les principales « façons d'écouter » que sollicite le dispositif cinématographique, même si notre éducation visuocentriste ne nous prépare guère à jouir de leur variété.



Un éventail d'écoutes

Notre oreille s'oriente – non au sens propre (les chiens savent le faire), mais au sens figuré, désignant le traitement cognitif que recevront les sons atteignant nos tympans. Examinons les quatre possibilités qui nous échoient face à un film :

– L'*écoute esthétique* suppose de ne se rendre perméable qu'à la matière sonore elle-même, de manière « désintéressée », pour reprendre le terme de Kant qui, en esthétique, a connu la fortune. Elle contribue à construire l'« écran sur cimaises ».

– L'*écoute technologique* porte à considérer l'ensemble des opérations qui convoient le son jusqu'à nos tympans, depuis la prise de son ou la synthèse en passant par le mixage et la qualité des haut-parleurs de la salle, etc. (c'est ce que pratiquent les audiophiles : ils écoutent moins le disque que la chaîne stéréo qui le diffuse).

– L'*écoute cynégétique* nous change en chasseurs d'indices. Nous endossons ce costume, d'ordinaire, dans une situation acousmatique, c'est-à-dire une situation qui cache la source à nos yeux, quand la curiosité nous pousse à imaginer cette source sur la seule foi des sons qu'elle émet. Mais une situation audiovisuelle complète peut tout autant requérir une écoute cynégétique : en face d'un interlocuteur qui n'a pas notre confiance, par exemple, nous chercherons à détecter le moindre signe de fragilité du timbre, le moindre tremblement dans le grain de la voix.

– L'*écoute structurale*, enfin, vise à repérer les unités discrètes qui forment un langage. Ce peut être un langage codé, comme un langage verbal ou un langage musical, mais pas obligatoirement. On peut se rendre sensible aux répétitions, patterns algorithmiques, *accelerandi* et *ralentendi* de toutes sortes de bruits. Chaque fois, la matière sonore n'est intéressante qu'en tant qu'elle désigne un plus petit élément de sens au sein d'un système qui lui est extérieur.



Cependant, il est certain qu'analyser séparément l'image et le son ne relève que de la commodité. Dans un numéro de *Ciné-Journal*, en 1912, un journaliste déplorait que certains sons manquent au cinéma – non pas tant les dialogues que les « bruits de la vie ». Il se lançait dans l'éloge des projections en bord de mer, avec « l'influence suggestive du bruissement des vagues [1] ». C'est vrai : n'importe quel son arrivant en même temps que n'importe quel tableau visuel, au cinéma comme dans la vie, produira quelque chose de plus qu'une simple addition. Dans « audiovisuel » (sans tiret), il y a *plus* que de l'audio *et* du visuel. C'est que l'être humain, de par son architecture intérieure et la façon dont ses cinq sens fonctionnent, paraît conçu pour chercher des *recoupements* entre les informations données par ses cinq sens, non pour les traiter séparément. L'imagerie cérébrale et toutes sortes d'expériences montrent que nous préférons toujours recouper le visuel et le sonore, serait-ce au prix d'illusions – mirages qui se produisent la plupart du temps au désavantage de la vue, comme si nous supposions que l'ouïe est trop archaïque pour mentir. « Je ne crois que ce que je vois », dans ces conditions,

1. *Le Cinéma : Naissance d'un art*, *op. cit.*, p. 238.

devrait laisser place à « je ne crois que ce que j'entends » [1]. Même des films qui prônent la discrépance, c'est-à-dire l'indépendance défamiliarisante des images et des sons, ne peuvent empêcher que nous formions des couples audiovisuels au petit bonheur.

Cette inclination au *recoupement intermodal*, comme disent les cogniticiens, s'explique sans peine. Plus nous stockons de couples audiovisuels fiables, plus nous sommes à même de tirer parti de la fonction de surveillance de l'ouïe, en reconnaissant à l'aide de nos seules oreilles quelque chose qui s'approche (proie ou prédateur) hors de notre champ de vision, cela avant même d'avoir à tourner la tête. Le cinéma sonore a vite exploité cette propension ; aujourd'hui encore il nous donne régulièrement à entendre des bruits dont la source fictive se situe hors-champ.

La fusion audiovisuelle n'empêche évidemment pas les sons de posséder des qualités propres. Après tout, ce ne sont que des vibrations plus ou moins organisées des molécules d'air, qui *par surcroît* nous semblent intelligibles parce que nous avons évolué de façon à en extraire des renseignements utiles à notre survie. Les sons d'un film en constituent une branche particulière. Ils sollicitent beaucoup plus que les autres l'écoute esthétique et l'écoute structurale : dans un film, il y a en général beaucoup de mots, beaucoup de musique, et tout un capharnaüm de bruits très soignés. Ils sollicitent aussi l'écoute technologique, source toujours renouvelée d'étonnement quand elle se combine à l'approche génétique. Prenons le cas du

1. Une expérience simple mais parlante consiste à projeter un flash lumineux accompagné de plusieurs bips sonores : nous nous persuadons alors sans peine de voir plusieurs flashes lumineux. Autre classique, monter le bruit d'un ballon qui rebondit sur l'image d'un ballon qui roule ; tout un chacun le « verra » rebondir.

fascinant gargouillis que produit le vilain robot de métal liquide dans *Terminator 2* quand il se reconstitue. Quelques clics de souris sur le Web (car ce n'est pas parce qu'un son convoie une information que celle-ci nous est accessible) nous apprennent qu'il s'agit tout simplement du son (repassé à l'envers) que produit une boîte de pâtée pour chiens ouverte et retournée… Mais quand je regarde le film, je crois sans peine que c'est l'androïde lui-même qui « produit » ce bruit en retrouvant sa silhouette.

Car ce qui est intéressant pour l'analyste, surtout quand il travaille à l'échelle du film entier, c'est le *mariage* entre les images et les sons. Il donne quelquefois l'impression d'une union parfaite ; à d'autres occasions celle d'un mariage blanc, d'une succession de perpétuelles scènes de ménage, ou bien encore d'une cohabitation forcée vécue sur le mode de l'indifférence réciproque. Souvent, la question revient simplement à savoir qui commande dans le couple. C'est ce qui se passe quand l'une des deux matières de l'expression cinématographique est instrumentalisée par l'autre, comme dans les dispositifs du clip et du cirque.

L'effet-clip se produit à trois conditions :

– le déploiement d'un objet sonore autonome, installant de par sa structure l'impression d'une autonomie et la possibilité de prévoir son déroulement à court terme (en général, un morceau de musique, dont on prévoit la prolongation du rythme et les enchaînements mélodiques, mais un discours ou un bruit entretenu peuvent jouer le même rôle) ;

– le phagocytage par cet objet sonore des autres éléments de la bande-son (pour citer une figure classique, la suppression des bruits de la rue au profit de la musique) ;

– une influence de la structure de l'objet sonore sur le montage image (la synchronisation des points de coupe avec son tempo, par exemple).

L'effet-cirque, qui doit son nom à l'inclination manifestée par l'orchestre de cirque à ponctuer ce qui se passe sur la piste, naît d'une impression d'ajout. L'objet sonore impliqué apparaît alors comme une sorte de supplément un peu artificiel, posé là tout exprès pour accompagner un événement visuel, le souligner (*underscoring*) ou le ponctuer (*mickeymousing*). Mais la fusion audiovisuelle a échoué : chacun reste dans son coin, bande-son et bande-image. Ce synchronisme sans fusion fait quelquefois rire : c'est ce qui arrive au cinéma, surtout quand il y a dans la salle des non-initiés ou des gens qui n'aiment pas les histoires d'amour conventionnelles, quand les violons déferlent un peu trop promptement ou trop fort au moment précis, tant attendu, où les protagonistes d'une *rom-com* s'embrassent pour la première fois.

Savoir qui commande n'a pas lieu d'être, en revanche, dans le cas du mariage blanc. Appelons cet arrangement la *double narration*, puisqu'il autorise la bande-son et la bande-image à aller chacune de leur côté sans s'occuper l'une de l'autre. Cela se produit rarement dans les films *mainstream*. En revanche, via une forme d'acculturation comparable à celle qui fait le succès de la musique de fosse dans bien des formes d'arts du spectacle, le dispositif du conférencier off est une double narration qui a réussi à s'imposer mondialement. Régulièrement parodié (de Tex Avery dans les années 1940 jusqu'à *Kiss Kiss Bang Bang* en 2005), l'usage démiurgique de la voix off est plus que jamais florissant. Nombreux sont les films et les séries télé, de nos jours encore, à y avoir recours. Les récits installent pourtant, ce faisant, un espace aussi improbable que celui de la fosse d'orchestre : le *pupitre du conférencier*, ce puissant « maître » qui regarde le film en même temps que nous, « à côté » de l'écran, « entre » les personnages et nous, fort d'une expérience ou d'un savoir que nous n'avons pas.

L'union parfaite, la fusion audiovisuelle (sans tiret), n'attire jamais l'attention sur l'image ou le son considérés l'un sans l'autre. Elle s'accomplit quelquefois de manière naturaliste, sans besoin d'un spectateur rompu aux traditions des arts du spectacle, avec une bande-son qui ne délivre que des sons audibles dans le cadre diégétique dessiné par la scène visuelle. Mais le cas est rare, puisque la plupart des films (surtout ceux qui font courir les foules) sortent nappés de musique de fosse – or celle-ci appartient à la tradition des arts du spectacle. Certes, de nos jours, dans les cafés et les centres commerciaux, il arrive de plus en plus souvent que la « mise en scène de la vie quotidienne » passe elle aussi par une musique tombant de nulle part. Mais comment ne pas trouver bizarre, à moins d'avoir baigné dans cet environnement dès la prime enfance, que des torrents de violons accompagnent le récit avec une constance inébranlable, insensibles au tourbillon des points de montage, sans que l'on sache jamais vraiment pourquoi ils sont là ni d'où ils viennent ? Force est de constater, pourtant, le succès quasi universel de cette formule, qui donne au spectateur la disposition d'un romantique toujours prêt à trouver des « correspondances » entre les couleurs et les sons.

Le plus étrange est que ces violons partagent leur espace d'émission avec les bruits du monde où se déroule l'histoire. Il y a bien eu des tentatives, dans les années 1980, visant à spatialiser la musique côté salle plutôt que côté écran, en profitant de l'arrivée du multipistes avec ses haut-parleurs latéraux. Mais cette solution a trouvé peu de partisans, et les mixeurs sont revenus à une solution plus harmonieuse, celle du *one-wall narrative*, le récit en provenance d'un mur-écran unique, d'où doit sortir toute l'information visuelle et sonore, violons compris, quand bien même

la salle dispose de haut-parleurs latéraux (on les réserve aux bruits d'ambiance basse fréquence).

La musique dans les films

Une bonne analyse de film se doit de dire quelques mots de la musique, ne serait-ce qu'en vertu de la place qu'elle prend traditionnellement dans le récit.

Une fois dépassés, comme le montre le tableau page suivante, les tâtonnements techniques du début des années 1930, le pourcentage de musique dans les films a toujours été élevé. Si différence quantitative il y a, elle se manifeste entre cibles plutôt qu'entre époques : le cinéma destiné aux salles d'art et essai utilise moins la musique que le cinéma qui fait courir les foules.

Mais, bien sûr, tout n'est pas affaire de quantité. La plupart du temps, et même quand ils viennent d'Inde ou de Chine, les films utilisent une musique qui repose sur le système de l'harmonie tonale. On comprend pourquoi : ce système ménage une alternance de *tensions* et de *détentes*, se servant de notes *attractives*, comme la *sensible* qui fait mouvement vers la tonique, etc. C'est-à-dire qu'il est capable d'aider à la « direction de spectateurs » telle qu'on l'a étudiée ici. Les réponses émotionnelles à la musique sont d'ailleurs parfois comparables à des réflexes ; elles culminent dans ce qu'on appelle des *frissons musicaux*, qui libèrent des endorphines et déclenchent d'importantes variations du débit sanguin dans des régions du cerveau usuellement impliquées dans la réponse à des stimuli aussi gratifiants que le sexe et la nourriture [1].

---

1. I. Peretz, « Listen to the Brain : A Biological Perspective on Musical Emotions », *Music and Emotion : Theory and Research*, dir. P. N. Juslin et J. A. Sloboda, New York, Oxford University Press, 2001, p. 105-134.

Année	Titre	Durée film	Durée musique	Soit en %
1967	*Belle de jour*	101	0	0 %
1931	*Dracula*	71	1	1 %
1969	*Ma nuit chez Maud*	110	2	2 %
1931	*M le Maudit*	117	3	3 %
1975	*Profession : reporter*	124	6	5 %
1977	*Annie Hall*	93	11	12 %
1974	*Une femme sous influence*	140	23	16 %
1943	*Jour de colère*	93	17	18 %
1954	*Les Amants crucifiés*	97	21	22 %
1984	*Paris, Texas*	140	38	27 %
1972	*Solaris*	160	47	29 %
1976	*Salo*	110	33	30 %
2008	*Gran Torino*	110	33	30 %
1954	*Touchez pas au grisbi*	94	31	33 %
1959	*À bout de souffle*	86	28	33 %
2005	*A History of violence*	92	30	33 %
1942	*Casablanca*	98	39	40 %
1960	*Psychose*	108	47	44 %
2003-4	*Kill Bill vol. 1 et 2*	237	116	49 %
1979	*Le Mariage de Maria Braun*	115	58	50 %
1941	*Le Faucon maltais*	100	51	51 %
1979	*Alien*	114	62	54 %
2001	*Mulholland Drive*	140	77	55 %
1948	*Les Chaussons rouges*	127	70	55 %

Année	Titre	Durée film	Durée musique	Soit en %
2009	*Public Enemies*	134	82	59 %
1948	*Le Voleur de bicyclette*	85	50	59 %
1980	*Shining*	115	71	62 %
1950	*Sunset Boulevard*	110	70	63 %
1990	*Edward aux mains d'argent*	100	63	63 %
2009	*Avatar*	156	110	70 %
1982	*E. T.*	110	84	76 %
1996	*Scream*	106	83	78 %
1933	*King Kong*	100	91	91 %
2005	*Star Wars épisode III*	131	120	91 %

Figure 73. Pourcentage de musique dans quelques films sonores. Le tableau ne distingue pas musique de fosse et musiques de scène, lesquelles sont privilégiées durant les premières années du parlant, quand la convention de la fosse n'est pas encore établie. Ainsi *Dracula* (Tod Browning) n'emploie-t-il qu'un peu du *Lac des cygnes* à la faveur d'une soirée à l'opéra, et *M le Maudit* (Fritz Lang) qu'une chanson d'enfant, une boîte à musique et le célèbre sifflement de M. Pratique qui se retrouve dans *Ma nuit chez Maud* (Éric Rohmer), qui ne comporte qu'un peu de Mozart à la faveur là encore d'un concert, ou à plus grande échelle dans *Salo* (Pier Paolo Pasolini), qui n'emploie que des musiques produites en direct ou à la radio.

L'alternance de tensions et de détentes harmoniques a donc servi très tôt, au cinéma, à annoncer, souligner ou rappeler les tensions et les détentes chez les personnages ou dans le récit, comme un double à la fois vague (car la musique ne représente pas grand-chose, surtout si on la compare aux traces visuelles) et intime (car elle parvient à mettre quelquefois au diapason le spectateur et

le personnage, quand bien même celui-ci, sur l'écran, dissimulerait ce qui se passe en lui). Au déséquilibre qui lance le récit, au trouble qui saisit le personnage, à l'action éthiquement contestable, vont « correspondre » les dissonances, induisant de la tension. À l'équilibre retrouvé, au bien-être ressenti, au mal réparé et à la justice triomphante vont « correspondre » les assonances, induisant le sentiment d'une bien nommée résolution, détente après la tension quand ce moment a été « préparé » par le compositeur (c'est le terme utilisé en harmonie) et attendu par l'auditeur.

Cette union semble si désirable qu'elle touche même, parfois, la musique de scène, qui devrait normalement suivre son cours sans égard pour ce qui se passe devant elle. Ainsi, dans *Désirs secrets* (1935), les musiciens du restaurant jouent-ils le même morceau jusqu'à ce que survienne le premier baiser entre les deux tourtereaux (Katharine Hepburn et Fred McMurray) ! Comme un antidote moderne à cet excès de correspondances, Internet fourmille d'ailleurs de séquences remontées par des amateurs avec des musiques décalées [1].

Mais les compositeurs de l'Âge d'or hollywoodien ne se sont pas toujours contentés de coller à l'action : ils en ont souvent tenté une sorte de *doublage commentatif*. Ainsi Franz Waxman se permet-il, dans la partition qu'il écrivit pour *Sunset Boulevard*, d'approuver et de désapprouver moralement la conduite par le héros de sa vie amoureuse : lorsque Joe embrasse Norma, dissonance (devenir un gigolo en se persuadant qui plus est qu'on agit par pitié : c'est mal !) ; lorsque Joe, plus tard, embrasse Betty, dissonance (embrasser une jeune fille gracieuse, innocente et nourrie aux corn-flakes alors

1. Voir par exemple http://blip.tv/inappropriate-soundtracks.

qu'on est entretenu par une vieille dame : c'est mal !). La seule solution éthiquement acceptable aux yeux de Waxman, c'est la rêverie diurne consolatrice : quand Joe imagine une histoire d'amour en la coécrivant avec Betty, consonance.

Le jeu des dissonances et des consonances est valable pour *un* système musical donné, et ne porte vraiment ses fruits qu'avec des compositeurs et des spectateurs qu'il a bercés depuis leur plus tendre enfance. Tout est affaire de contact prolongé, ici. Dès trois ans, l'enfant perçoit de la joie dans telle musique appartenant au système qui lui est familier, et vers six ans, il peut y ajouter les sentiments de tristesse, de peur et de colère. Les oppositions entre tempo rapide/tempo lent et mode majeur/mode mineur, qu'il utilise intuitivement, lui servent à donner *a priori* une valeur affective au morceau qu'il entend (dans la musique tonale occidentale, visée ici, un morceau lent en mode mineur a toutes les chances de susciter un sentiment de tristesse [1]).

Depuis une trentaine d'années, cependant, ce système a vu apparaître un concurrent. Au lieu de compter sur les règles de l'harmonie, ce concurrent mobilise plutôt les effets directs de la matière sonore, dont il nourrit son *artillerie* au sens du mot vu p. 200. Le passage de flambeau a sans doute eu lieu à l'époque du « Nouvel Hollywood », entre les premiers effets-clips (chansons de Simon & Garfunkel pour *Le Lauréat*, 1967) et les premiers torrents mélodiques dédaignant la dissonance franche (partition de John Williams pour *La Guerre des étoiles*, 1977).

Le résultat, certes, est la plupart du temps aussi efficace, car ce nouveau système utilise comme l'ancien

1. I. Peretz, « Listen to the Brain… », art. cité.

notre propension à saisir des contrastes. Comme l'ont constaté quantité d'auteurs, d'Héraclite à Freud (en 1930 dans *Malaise dans la culture*) en passant par Eisenstein (avec son « montage des attractions »), nous sommes en effet plus aptes à jouir du changement perceptif que de la répétition du Même. Dans le système traditionnel, on a affaire à ces contrastes harmoniques, qu'une écoute structurale repère aisément, et dans le nouveau à des contrastes de matière, de timbre et de dynamique, qu'une écoute esthétique cette fois autorise à saisir. Plus précisément, le nouveau système combine deux éléments musicaux qui existaient déjà mais de façon ponctuelle : le rythme régulier, le tempo métronomique, assorti de boucles ; et la consonance systématique, privilégiant les mélodies et arrangements comprenant de nombreux accords parfaits, quelques dissonances imparfaites mais aucune dissonance parfaite.

Le pourcentage de sucreries a donc augmenté vertigineusement. La plus grande partie de la musique des films *mainstream* est aujourd'hui « adaptée au besoin de plaisir » et se vend sous forme de disques. À ce titre, la principale différence entre les deux versions de *La Cage aux rossignols* (l'originale, de 1945, et *Les Choristes*, en 2002) reste la partition. Hors l'*Hymne à la nuit*, un arrangement d'après Rameau, il n'y a aucun point commun entre le travail de René Cloërec et celui, cinquante-sept ans plus tard, de Bruno Coulais. On sort du film de 2002 avec « la musique dans la tête », selon l'expression consacrée, parce qu'elle a la consommabilité immédiate d'une glace à la fraise, mais pas question de siffloter quoi que ce soit du film de 1945, à moins d'avoir fait quinze ans de conservatoire.

L'expérience est reproductible dans le champ des grands succès de la science-fiction, en comparant *2001 : l'Odyssée de l'espace* (plusieurs plages de musique microto-

nale à faire grincer des dents signées Ligeti) avec *Avatar*, quarante ans plus tard (deux heures d'accords parfaits chocolat-chantilly). Pis encore, sur un sujet aussi grave que celui des camps d'extermination : aucun compositeur de l'Âge d'or n'aurait pu imaginer qu'un film sur ce thème se retrouve nappé de deux heures d'accords parfaits (*The Reader*, 2009).

Le plus étonnant est que cette montée en puissance des consonances harmoniques s'est accompagnée, de manière générale, d'une hausse de visibilité et de réalisme des actes violents présents dans le récit. Une telle rencontre – des accords parfaits sur des images de mort et de désolation – semblait encore impossible un demi-siècle plus tôt :

– sur l'assassinat du héros seul chez lui en ouverture du film : de tragiques dissonances de Miklós Rózsa dans *Les Tueurs* (Robert Siodmak, 1945), mais une jolie chanson de Nat King Cole dans *Watchmen* (Zack Snyder, 2009) ;

– sur le suicide de l'héroïne : de tragiques dissonances de Herbert Stothart dans *La Valse dans l'ombre* (Mervyn LeRoy 1940), mais de jolies boucles en accords parfaits de Philip Glass dans *The Hours* (Stephen Daldry, 2002) ;

– sur la découverte par un jeune homme du massacre de sa famille : de tragiques dissonances de Max Steiner dans *La Prisonnière du désert* (John Ford, 1956), mais de jolis violons de John Williams dans *La Guerre des étoiles* (George Lucas, 1977).

Sans doute le progrès technique a-t-il sa part dans cette évolution. 1977, pour revenir au dernier exemple, était aussi l'année de la démonstration par *La Guerre des étoiles* de la viabilité technique et commerciale du multipistes. Or ce changement a permis à la musique de films d'accéder à des contrastes dynamiques et des richesses de timbre que lui interdisait l'ancien système

du son optique, en vigueur au long du premier demi-siècle du cinéma sonore. Désormais, dans une logique de *film-concert*, d'autres dialectiques sonores que celles de la combinaison consonance-dissonance allaient pouvoir être exploitées : timbre épais/timbre fin, attaques tranchées/attaques progressives, source sonore ponctuelle/source sonore englobante, etc.

Certes, tout cela n'est détectable que par un analyste un tant soit peu familier des habitudes du monde musical. Il existe cependant des paramètres facilement utilisables :

– *Les variations de rythme et de tempo*. La régularité rythmique fait figure de constante transculturelle, la battue (battre le tempo des mains) étant utilisée partout. Cela se vérifie de manière empirique dans les comportements de la petite enfance : la succion, le babil se font en cadence, puis, quand le bébé est capable de se tenir assis, le dandinement spontané de la partie supérieure du corps, et enfin la marche. Vers trois ans, l'enfant peut battre des mains en synchronie avec une musique. Le film classique va donc associer le rythme isochronique (celui qui dure, égal à lui-même) au sentiment de durée ou au souhait que « ça continue ».

– *Les patterns*. Les motifs mélodiques, comme dans l'opéra à partir du XIXe siècle, vont être associés à des personnages, des lieux, des situations ou des sentiments, de manière à pouvoir être utilisés seuls, sans leur source associée, une fois mémorisés par le spectateur. Il est aisé de comprendre que George pense à Angela lorsque sur le gros plan du visage du premier retentit le motif associé à la seconde dès l'ouverture du film (*Une place au soleil*). Quand l'association repose sur un savoir plus universel, nul besoin de mémorisation. Les patterns répétés à intervalles très courts, appelés boucles (*loops*), peuvent ainsi se suffire à eux-mêmes, indiquant la répétitivité d'une

tâche, la succession incessante des jours, etc. Leur structure compte aussi : combien de compositeurs de l'Âge d'or ont-ils résisté à la tentation de monter la gamme en même temps que le héros monte l'escalier, ou de la descendre cependant qu'il dégringole un talus ? Très peu. Mais c'est la base même du contrat : s'intéresser au personnage. Or nous ferons plus attention à lui si le son sollicite directement, physiologiquement, des kinesthèses en miroir des siennes (la suite des gestes à accomplir pour grimper l'escalier, par exemple).

– *Le décalage*. Le décalage temporel, comme dans la forme du canon, et le décalage harmonique, comme dans la technique du contre-chant, peuvent indiquer un décalage (d'humeur, d'intérêt, etc.) entre des personnages. Michel Legrand les a utilisés tous les deux dès l'ouverture des *Parapluies de Cherbourg*, dont les deux héros d'abord « sur la même longueur d'onde » se désynchroniseront à mesure que les années passeront.

– *Les arrangements*. Une mélodie jouée par un instrument solo ne connote pas la même forme d'« accord » avec l'environnement que la même mélodie jouée à l'unisson par un groupe d'instruments ou incluse dans la forme d'un concerto. Quand Joe regarde partir Betty, c'est-à-dire la dernière personne sur terre qui accordait encore du prix (et quel prix puisqu'elle l'aimait) à sa misérable personne, tous les membres de l'orchestre se croisent progressivement les bras jusqu'à ne plus laisser qu'un triste violon solo (*Sunset Boulevard*).

– *L'instrumentarium*. La même mélodie, là encore, selon qu'elle est jouée sur un tuba ou une flûte piccolo, sur un piano de concert ou une harpe, ne produira pas les mêmes connotations. Étudier ce phénomène reste cependant complexe, car ses liens avec la culture et les goûts personnels sont indéniables. Ainsi la séquence de la construction de la maison des jeunes mariés dans *Witness*

(Peter Weir, 1985) est-elle nappée d'une musique néoromantique de Maurice Jarre, avec un souffle indéniablement comparable à celui qui anime tous les membres de la communauté amish. Ceux-ci, selon la tradition, construisent en effet cette maison pour le nouveau couple en une seule journée. Bizarrement, pourtant, cette mélodie est jouée sur des synthétiseurs. Un peu d'histoire génétique nous apprend que ce choix d'instruments, *a priori* étonnant dans le cadre d'une scène qui se déroule dans une communauté hostile au progrès technique au point de refuser l'électricité, a été imposé par Peter Weir. Son but était de souligner la froideur des Amish, et de contrer à l'aide de la musique l'impression de chaleureuse entraide portée par l'image. Le problème est que l'association entre synthétiseurs et froideur n'est pas partagée par tout le public, loin de là. Pis encore, les synthétiseurs analogiques utilisés à l'époque de *Witness* passent désormais auprès des amateurs d'*électro* pour des parangons d'instruments chaleureux quand on les compare aux synthétiseurs tout numérique actuels.

– *L'archi- et l'interintertextualité*. L'architextualité concerne les références à un certain genre. *Yumeji's theme*, par exemple, l'air principal d'*In the Mood for Love*, sur lequel Maggie Cheung va chercher les *noodles* au ralenti, est une valse. Ce choix nous porte donc à regarder Maggie comme quelqu'un qui danse (peut-être au son d'une musique qui l'habite naturellement ou qu'elle se fredonne intérieurement, les hanches ondulant au rythme sensuel de cet accompagnement secret), et non comme quelqu'un qui va acheter des nouilles au coin de la rue parce qu'elle n'a pas envie de cuisiner… D'autres choix sont un peu plus transculturels : la référence aux tambours de guerre sied aux « branle-bas de combat » (pas seulement dans les films de guerre), le modèle du tic-tac de l'horloge

s'accorde aux séquences à suspense, etc. Évidemment, cela ne va pas sans risques : nombre de spectateurs sont ainsi déstabilisés par le thème du drame romantique de Roman Polanski, *Tess*, qui évoque ouvertement le péplum, peut-être parce que son héroïne est pour ainsi dire jetée aux lions de la société où elle naît. Une citation intertextuelle, en ce sens, est moins risquée : peu importe qu'un spectateur ne reconnaisse pas les cinq notes du thème de *Délivrance* (John Boorman, 1972) dans l'air qui accompagne l'arrivée du roi et de la reine de *Shrek IV* (Mike Mitchell, 2010) au village du nain Tracassin. Elle est destinée à amuser les cinéphiles tout en leur indiquant que les habitants de ce village vivent dans un état de dégénérescence comparable à celui des villageois de *Délivrance*. Mais cette information n'a aucune importance dans la chaîne causale du récit. De même ces citations musicales dont le seul but est de doubler ou de verrouiller l'information visuelle : à Hollywood, combien de plans sur la tour Eiffel accompagnés d'une citation de *La Vie en rose*, combien de *southern belles* accompagnées de *Good Ol'Dixie*…



Un doublage commentatif : la partition d'Elmer Bernstein pour *Comme un torrent* (1957)

Cette partition résume à elle seule tout ce qui vient d'être vu ; elle utilise une bonne partie des différents pouvoirs impliquants que révèle la musique une fois incluse dans le système du récit classique. En effet, elle nous traite comme des enfants en nous répétant ce que nous montre la bande-image, nous prend par les sentiments en distillant des effets harmoniques qui ne manqueront pas de faire vibrer les plus acculturés d'entre nous à l'harmonie tonale,

et enfin commente ce qui se passe, toujours dans le but de nous y intéresser. Ne considérons que trois thèmes :

– Le thème du générique. Il repose sur un pattern dissonant qui se répète en créant une tension qui ne sera jamais apaisée. Il s'accorde par là à l'état intérieur du héros dont le film est le portrait, Dave, qui n'arrive jamais à se fixer dans une ville, à garder auprès de lui les filles qu'il aime (celles qui l'aiment non plus), ni à choisir entre ses trois métiers (soldat, écrivain, joueur). Même à la fin du film.

– Le thème du dilemme entre la vie esthétique et la vie éthique. Dans ce film kierkegaardien en diable [1], Dave balance, en attendant peut-être de trouver le salut dans une troisième voie, entre la vie dissolue d'un joueur de poker et la vie inspirée et altruiste d'un écrivain à la London. À la première voie Bernstein associe un motif au saxophone, comprenant un glissando appuyé et une allusion au standard *Harlem Nocturne* – c'est la pente savonneuse du vice qui se profile. À la seconde il associe le genre de la fugue et pastiche un instant Bach – un peu trop sérieux pour notre héros porté sur la bouteille et les filles faciles.

– Le thème de la *love affair* entre Dave et Gwen. Il est chargé de faire éprouver au public le « ça aurait pu être bien » d'une histoire en pointillé qui échoue pour toutes sortes de raisons. D'abord, on l'entend par petits morceaux, comme si le compositeur était en train de l'écrire au brouillon, lors de leur premier tête-à-tête, la nuit dans une voiture – le brouillon de leur histoire. Elle revient plus tard parce que le cadre s'y prête : ils sont dans la propriété du père de Gwen, somptueuse maison posée sur un terrain qui unit le fleuve à la ville, c'est-à-dire le corps à la tête. Tout porte à s'aimer, des lapins dans l'herbe aux arbres qui frémissent en passant par la pénombre tiède de la cabane du jardin. Naturellement, c'est le genre du concerto pour piano qui intervient : main gauche et main droite pour jouer les tourtereaux débutants, orchestre pour la nature

1. Voir L. Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, *op. cit.*

qui les encercle comme un nid. Mais l'union est plus belle quand on y pense que lorsqu'on la vit : le premier baiser n'arrive pas sans mal, ponctué d'hésitations, à l'image comme sur la partition (les violons jouent un début de phrase, s'ébrouent, tentent, se ravisent). Enfin, tout le monde se retrouve au diapason et les amoureux s'enlacent pour de bon, sans plus hésiter – et là, c'est le mixeur qui intervient, sabrant d'un *fade out* sauvage la mélodie en pleine envolée. C'est qu'il sait, lui, que le lendemain Gwen aura changé d'avis, et qu'elle n'est pas la femme entre les bras de laquelle Dave trouvera l'équilibre.



RESUME 7

À l'échelle du film entier, l'analyste n'a guère le loisir de se pencher sur les qualités de la matière sonore proprement dite. Mais il peut au moins prélever des échantillons pour mener une analyse fine. Inutile, là encore, de vouloir tout prendre en compte ; trois pistes analytiques peuvent être suivies :

– Se concentrer sur le mariage audiovisuel (union parfaite, mariage blanc, scène de ménage… ? bras de fer à coup d'effets-clips ou d'effets-cirque ?).

– Choisir plutôt, surtout si la narration et la bande-image sont travaillées par cette question, l'étude du point d'écoute (PDE). Nous met-il à l'intérieur ou à l'extérieur, et comment se combine-t-il avec les choix de points de vue et de distribution du savoir pour former notre « point d'expérience » ? Quel type d'écoute les choix du film en matière de PDE favorisent-ils (esthétique, technologique, cynégétique ou structurale) ?

– Considérer les trois matières traditionnelles de l'expression filmique, bruits, paroles et musiques, et dire en quoi elles visent à produire un « doublage commentatif » des événements décrits par ailleurs. Souligner les spécificités de la musique (se sert-elle de l'ancienne opposition dissonances-consonances, ou compte-elle plutôt sur les nouvelles dialectiques sonores dont le progrès technique offre l'opportunité ?), et celles de la voix (que révèle-t-elle de celui qui parle ? quel pouvoir performatif a-t-elle au sein du récit ?).

Le rythme du récit

S'être ennuyé à en périr ou n'avoir pas vu le temps passer, avoir éprouvé des difficultés quasi physiques à rester assis ou avoir eu l'attention littéralement raptée par les images-sons, face aux écrans, tout est possible. Une analyse centrée sur l'expérience du film se doit de dire un mot de l'*impression* que fait sur nous le film – du moins quand on le considère comme un ensemble cohérent et fini. La précision est indispensable, car cela n'a pas toujours été le cas au cinéma : aux temps héroïques on allait voir *du* film acheté au mètre. Et cela continue à être quelquefois le cas avec la télévision, devant laquelle on s'affale après une dure journée pour *la* regarder – la télévision en tant que flux découpable à la demande, non une émission considérée comme un ensemble clos et autonome. Mais il n'y a pas que la question de l'ennui. Les « techniques du corps » sollicitées par le cinéma sont innombrables, et les occasions de s'en servir intuitivement ne manquent pas. Par exemple,

comme on l'a vu au fil des pages précédentes, nombre de films récents, surtout des films d'horreur ou d'action « à l'estomac », n'hésitent pas à sacrifier au *feeling* la fonction figurative et informative du plan (notamment par le biais de mouvements de caméras déstabilisants).

Pour simplifier, l'impression globale laissée par le film en tant qu'ensemble organisé dans le temps sera vue comme la conjugaison de trois sentiments, celui de la fluidité (le film coule-t-il ou se présente-t-il comme heurté, fragmenté ?), celui de la vitesse (va-t-il vite, ou non, pour raconter ? pour montrer ?), et celui du rythme (semble-t-il organisé intérieurement par une succession d'éléments en boucles ou en algorithmes ?).

Montage et fluidité

La fluidité, au cinéma, c'est le sentiment d'évidence des changements. C'est la constitution facile en flux, par le spectateur, de ce qui arrive sur l'écran et tombe des haut-parleurs. Principal instrument dans l'établissement de cette sensation, le montage.

Hors le champ du cinéma, l'idée la plus courante associée à la notion de montage est celle de l'assemblage. Éventuellement à l'aide d'une « notice de montage », il s'agit d'assembler un certain nombre d'éléments en un tout (plus ou moins) cohérent capable de rendre des services – une montre, une armoire, une voiture. Assembler des éléments au petit bonheur, sans fin prédéterminée, en revanche, passe rarement pour un acte de montage. Le champ du cinéma, lui, oscille pourtant entre ces deux conceptions. Il y a des metteurs en scène comme John Ford ou W. S. Van Dyke, pour ne citer que des légendes de Hollywood, qui tournaient avec une parcimonie telle que chaque prise ne pouvait aller, comme un rouage de montre, qu'à l'endroit prévu à cette fin ; et d'autres qui

tournent beaucoup avec l'idée que la cohérence du film sera déterminée après coup, au cours d'un montage qui fera la part belle aux expérimentations et aux rapprochements impréparés. Il y a aussi la possibilité qui n'existe pas avec les montres et les armoires, celle qu'ont les pièces d'aller ailleurs qu'à l'endroit mentionné par la notice. Rien de plus courant pour un réalisateur, en effet, que d'engranger des plans en fonction d'un tout cohérent qu'il a en tête, avant de tout chambouler devant quelque séduisante collision imprévue dont la table de montage offre l'opportunité.

Ce tout (plus ou moins) cohérent peut aussi bien relever de l'histoire (un épisode, un personnage…) que du récit proprement dit (une ellipse, un mouvement de caméra…). Côté histoire, on se doute qu'une succession de péripéties entièrement organisée par la causalité a des chances de paraître fluide : quoi de plus fluide qu'une file de dominos qui tombent ? On peut en suivre des yeux la vague qui la parcourt comme si c'était une seule figure qui se déplace le long d'une ligne. Côté récit se retrouve l'idée de montage, mais à l'échelle des *transitions* entre les plans. L'ordre des plans compte moins que les transitions entre eux, attendu que le « langage » cinématographique a davantage de plasticité, pour prendre l'exemple le plus souvent cité, que le langage verbal et ses règles déterminant l'ordre du verbe et du sujet. Impossible de substituer « *mange je* » à « *je mange* » sans dommage communicationnel sérieux. Tandis qu'au cinéma, il y a sans doute autant de raccords-regards dans un sens (plan sur X qui voit Y/plan sur Y) que dans l'autre, idem pour les *reaction shots* (plan sur la cause/plan sur la conséquence).

On mettra l'accent sur trois facteurs de fluidité du montage : (1) le choix du geste technique, (2) la justification de la coupe, (3) la gestion de la continuité.



Figure 74. *Overlapping* : le son du plan 2 arrive progressivement avant l'image. Cette avance dessine un J sur la ligne de montage, d'où son nom de *J-cut*. Quand le son est en retard, c'est un *L-cut*.

(1) Deux gestes techniques gages de fluidité : l'*overlapping* et le raccord-mouvement. L'*overlapping*, c'est-à-dire le débordement, dans un sens ou dans l'autre, des sons associés à un plan ou à une scène sur celui ou celle qui suit ou le précède, a tout de suite constitué une norme fort respectée.

Elle a un peu perdu de sa superbe aujourd'hui, car le cinéma d'action s'accommode du choc que produit un *cut* simultané à l'image et au son (surtout associé à un gros changement dynamique), mais reste hégémonique dans la production grand public. La musique, elle aussi, joue un grand rôle fluidificateur, surplombant quelquefois, le temps d'un effet-clip, les plans hétéroclites accrochés sous elle.

Mais la transition qui fait le plus pour l'impression de fluidité, et à laquelle les monteurs prêtent plus que jamais une grande attention, c'est le raccord-mouvement (ou raccord *dans le* mouvement, surtout s'il se double d'un raccord-objet). Il est réussi quand nulle interruption du flux n'est perçue à l'occasion du passage d'un plan A à un plan B. Il concerne tous les points lumineux de l'écran, qu'ils bougent parce que les objets décrits dans le champ bougent ou que la caméra bouge. Jusqu'au début des années 1980, un raccord-mouvement se doublait systématiquement d'un raccord-objet – en d'autres termes, le mouvement qui se continuait de A à B était celui d'un même objet ou être vivant. Mais, influences du clip et de la publicité aidant, sans parler du désir hédoniste pour un cinéma qui berce, le raccord-mouve-

ment non doublé d'un raccord-objet – on pourrait l'appeler *raccord de fluidité* – est devenu quelque chose de banal. Tout point lumineux peut être relié à tout autre point, quel que soit le mouvement auquel il renvoie (de nos jours, on n'hésite d'ailleurs plus à couper au beau milieu d'un mouvement de caméra).

Traditionnellement – cela n'a pas changé depuis un siècle, et pour cause, notre corps ni nos sens n'ont fondamentalement varié depuis longtemps –, les monteurs ont le choix, pour déterminer leur geste, de parier sur l'un des modes de vision que le spectateur utilisera pour lire la transition qu'ils s'apprêtent à faire :

– soit le spectateur utilise la vision fovéale pour suivre un point précis sur l'écran. Dans ce cas, c'est à la place de cet objet que le monteur va s'intéresser ; où est-il quand le plan A finit, où est-il ensuite quand le plan B commence ? Une compréhension fine du récit et de l'attention possible de la majorité des spectateurs lui est indispensable. Quelquefois, il peut compter sur des éléments comme « le visage de la star » ou « le couteau dans la main du tueur ». Pas question de se contenter de les aligner à la même place d'un plan à l'autre sous peine de produire l'impression d'une saute et de casser la fluidité ;

– soit le spectateur compte sur sa vision périphérique et se montre sensible au déplacement des plus gros ensembles de points bougeant sur l'écran à vitesse commune.

Bien sûr, il n'a jamais la réponse, car il ne sait jamais quel rapport existera entre le champ de vision du spectateur et la taille de l'écran. La tâche, à cet égard, était plus aisée quand les films ne passaient jamais sur des télévisions ni des téléphones, situations qui sollicitent bien moins la vision périphérique qu'au premier rang d'une grande salle.

(2) **Justifier la coupe.** La fluidité, hors les gestes techniques ci-dessus, provient aussi du sentiment d'*évidence*



Figure 75. À féline, félin et demi : Matt (Robert Mitchum) oublie un instant toute civilité et tente de violer Kay (Marilyn Monroe) dans *Rivière sans retour* (Preminger, 1954). En haut, dernier photogramme du plan A ; en bas, premier du plan B. On voit bien que les acteurs ne sont pas dans la même position, pourtant le raccord paraît d'une grande fluidité. Dans ce film aux longs plans en CinémaScope, conçu pour être projeté dans les grandes salles des années 1950, le monteur a, comme la plupart de ses collègues de l'époque, toujours compté sur la vision fovéale. Il a parié que nous sélectionnerions dans l'image, quoiqu'il n'en occupe qu'une minuscule portion, le visage de Marilyn. Si, en passant de A à B, ce visage se déplace vers la gauche, c'est que les corps se tordent, et que le monteur a instinctivement tenu compte du « mouvement bêta [1] », que l'on imagine en prolongeant les mouvements commencés après que le *cut*, comparable à une saccade oculaire, nous a rendus « aveugles » un petit dixième de seconde.

1. J. E. Cutting, « Perceiving Scenes in Film and in the World », *Moving Image Theory : Ecological Considerations*, dir. J. D. Anderson et B. F. Anderson, Carbondale, University of Southern Illinois Press, 2005.

du choix qu'a fait le monteur de couper à tel endroit. Bien sûr, quelquefois, les dés sont pipés par les contingences du tournage et le monteur n'a pas eu le choix, mais l'analyse de films, on le sait, ne prend pas en compte les avanies de la fabrication. Le sentiment d'évidence d'un geste de montage, donc, est lié à la perception de sa « nécessité ». Un film nous paraîtra fluide si la coupe obéit (a) à la logique d'une péripétie, (b) à l'attention du personnage qui a nos faveurs, (c) à notre envie de voir pour savoir, ou (d) à une régularité synesthésique.

(a) Le montage peut sembler obéir à l'enchaînement causal des péripéties. Dès qu'une quête, un projet, une mission sont lancées, dès qu'une mèche est allumée ou qu'un rendez-vous est pris, nous en imaginons l'issue. Dans ces conditions, tout plan qui arrive tend d'abord à être rangé sous forme de domino qui tombe le long d'une file disposée vers cette issue.

(b) Le montage peut sembler obéir à l'attention que portent les personnages à ce qui les entoure. Dans les films qui aiment à faire croire que le spectacle à l'écran est la vision de quelqu'un et non un spectacle vu à travers une fenêtre-cadre, le montage fourmille de raccords-regards et de *reaction shots* décrivant la réaction des personnages. Nous « regardons avec » ou « par les yeux » de X, dont l'attention devient *notre* attention, ce qui est gage de fluidité. C'est aujourd'hui un système dominant dans le paysage mondial de l'audiovisuel narraif.

Quand ces regards sont jetés « sans y penser », sur des à-côtés de l'action, ils relèvent de la « continuité distraite » (voir ci-dessous).

(c) Le montage est susceptible de participer à la distribution du savoir. Il souligne alors des ressemblances plastiques ou fonctionnelles entre deux objets séparés par un *cut* (ce qui s'appelle dans les deux cas un *graphic match*). Ou bien il joue avec notre vœu de voir les choses sous

Figure 76. Échange de regards entre Victor Mature et Gene Tierney dans *Shanghai Gesture* (Sternberg, 1941). Aucune cohésion topographique, puisque l'*establishing shot* nous révélera qu'elle se trouve à un balcon une dizaine de mètres au-dessus de lui. Mais c'est la première fois qu'ils se voient et les raccords-regards dans les deux sens se doublent de *reaction shots* qui nous permettent de « scanner » les visages à la recherche de marques d'intérêt. D'autant que ce sont les deux acteurs vedettes, savoir extradiégétique qui nous pousse à faire des hypothèses sur les relations qu'entretiendront leurs personnages respectifs.

cet angle – quelquefois, il l'exauce, quand la mise en scène joue la carte du « plein champ » (dans le genre du gore, par exemple) ; d'autres fois, il y sursoit, quand elle joue celle du hors-champ. Cette dernière stratégie consiste à fabriquer un hameçon (*hook*, voir p. 93) assez bien garni pour nous inviter à y mordre. Un geste classique, à cet égard, consiste à couper net après un rebondissement (une révélation verbale, un baiser, un coup de poing, etc.). A-t-on vraiment envie, en effet, de rester à la taverne cependant que Lady Marianne vient d'annoncer qu'elle a une solution pour sauver Robin de la pendaison ? Non, nous préférons découvrir son stratagème le lendemain, quitte à se trouver à égalité de savoir avec le shérif de Nottingham (*Les Aventures de Robin des Bois*, 1938).

(d) Le montage, enfin, semble quelquefois obéir à une logique synesthésique. Il donne alors l'impression qu'images et sons se fondent en un tout inséparable et harmonieux. Une technique courante, pour y parvenir,

consiste à couper *sur le tempo*, et notamment sur les temps forts de la musique. Née avec les *musicals* des années 1930, elle demeure d'actualité avec les clips et les séquences-clips, peut-être parce qu'elle repose sur une base naturelle (nous sommes tous équipés d'une sorte de métronome interne, le SMT, *Spontaneous Motor Tempo*).

(3) **La gestion de la continuité.** Le terme de continuité, au cinéma, désigne plusieurs choses, mais il nous servira ici à caractériser, de manière très générale, le maintien chez le spectateur d'une impression de cohésion narrative et diégétique par-delà le remplacement incessant d'un plan par l'autre. La présence d'une continuité forte constitue donc un facteur de fluidité, mais ne saurait à elle seule en être responsable. La fluidité, en effet, dépend aussi de la perception de facteurs plastiques indépendants de la diégèse, tandis que la continuité, elle, concerne la consistance du monde que traverse le récit.

Elle peut prendre bien des formes, et nous allons examiner ses trois principales déclinaisons (classique, intensifiée et distraite), puis son absence (la discontinuité).

(a) Continuité classique. Le montage en continuité (*continuity editing*) consiste à construire l'impression d'un espace-temps homogène, en évitant les ellipses privatives et les manquements à la règle des 180 degrés.

À l'échelle d'une scène, le moyen le plus simple d'assurer la continuité est d'avoir recours à de longs plans, ou bien, lorsqu'on fragmente les points de vue, d'insérer à intervalles réguliers des *establishing shots* et *reestablishing shots* qui rappellent au spectateur, en prenant du recul optique, où sont situés les protagonistes les uns par rapport aux autres et dans leur environnement. La terreur des partisans de la continuité est le *cheat cut*, le faux raccord qui se glisse dans une succession de plans en *continuity editing*, prouvant au spectateur que les responsables du film





Figure 77. Faux raccord dans *Lola* (Demy, 1961). Cécile (Annie Duperoux) se tient droite à la fin du plan A ; cependant, au début du plan B, elle est encore penchée vers Roland (Marc Michel) qui vient de lui offrir une cigarette. La comédienne a donc fait le geste au moins deux fois. L'écart n'est néanmoins pas assez grand pour être qualifié de *saute* (voir ci-après), car il apparaît à la faveur d'un raccord dans l'axe, lequel organise un rapport d'intimité avec le personnage. Par ailleurs nous apercevons l'équipe technique dans le reflet de la vitre derrière Cécile ; c'est dire si le charme du film ne tient pas dans le « réalisme » de sa construction du monde diégétique.

ont triché (*to cheat*) en alignant l'un après l'autre des plans qui n'ont pas été tournés *pour de bon* en continuité.

À l'échelle d'une séquence ou d'un film entier, il s'agit de guider le spectateur dans tous les changements de moments et d'espaces. Ce souci se manifeste déjà dans les intertitres du cinéma muet, ainsi ces indications spatiales tirées d'*Eldorado* (L'Herbier, 1921) :

« Juste au-dessus, un enfant est au plus mal. »
« À l'autre bout de la ville de joie. »
« Dans la sierra voisine, une maison retirée. »

La continuité classique est encore très employée (l'adjectif « classique » ne renvoie qu'à l'époque de sa première codification). Elle se marie bien aux raccords-mouvements et à l'*overlapping* systématique, ainsi qu'aux histoires organisées par la causalité : évidence des points de vue et des points d'écoute, évidence de la succession des péripéties.

(b) Continuité intensifiée. En proposant ce terme, David Bordwell vise à montrer que la continuité classique s'exerce aussi, sous une forme amplifiée, dans les superproductions postmodernes les plus flamboyantes –, celles-là mêmes qu'on entend souvent qualifier, pourtant, de clips hyperfragmentés. Elle repose sur des plans courts, des séries de gros plans sans *establishing shots* pour les introduire ni les conclure, souvent très mouvementés et comprenant des distances focales extrêmes (autant d'astuces promenant le spectateur sans cesse d'une position d'observation à une autre). La plupart de ces figures, remarque Bordwell, étaient déjà utilisées par les cinéastes soviétiques des années 1920. Par ailleurs, le cinéma narratif courant les emploie rarement pour nous « perdre » vraiment. Il les tempère en effet volontiers d'un souci de cohérence topographique, qui se manifeste dans les directions de regards des acteurs et dans le respect de la règle des 180 degrés [1].

Devant certains films d'action contemporains en continuité intensifiée naît certes l'impression que le metteur en scène explore tous les points de vue *possibles* sur l'action, au lieu de n'en conserver que les plus susceptibles d'être désirés

1. D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It*, *op. cit.*, p. 124.





Figure 78. *An Angel at My Table* (Jane Campion, 1990). La continuité distraite peut par exemple consister à demeurer sans bouger alors que le centre de l'action s'est déplacé. Ici nous restons deux secondes à regarder le rideau se remettre doucement en place après que Janet a quitté son poste d'observation. Bien d'autres couples monteur-réalisateur auraient supprimé ces deux secondes ; pourtant, regarder bouger ce tissu, c'est une manière de se rapprocher d'une héroïne qui, petite fille, touchait du bout des doigts le crépi des murs pour en éprouver la consistance.

par un « spectateur modèle » pris par l'histoire. Cette gourmandise optique ne nuit pas toujours à la fluidité, cependant, car elle construit des trajets dans l'espace qui ont quelquefois la cohérence d'un voyage.

(c) Continuité distraite. Proposons ce terme (en clin d'œil à Walter Benjamin, qui voyait dans le spectateur distrait l'essence même du regard filmique) pour rendre compte du sentiment que procure une continuité classique trouée de plans « à côté », inserts et autres plans de coupe. Loin parfois de désagréger le flux audiovisuel, cette conjugaison de coups d'œil épars ressemble tant à notre attention fluctuante qu'elle donne l'impression d'habiter une conscience. Elle repose en premier lieu sur le réglage de la précision : on embrasse quelquefois une scène de la vie réelle en vision périphérique, pour porter son attention en vision fovéale sur un détail, et quelquefois un détail incongru. En second lieu, elle joue de la dialectique champ/hors-champ : on peut tourner la tête pour regarder, contrairement aux gens qui nous entourent, en direction d'un endroit *a priori* indigne d'intérêt.

Jane Campion, on l'a signalé, est friande de cette façon de procéder, qui donne volontiers le sentiment de la palpabilité du monde en tirant le visuel vers le tactile, laissant traîner l'œil-caméra comme on laisse traîner sa main sur la matière des choses. On retrouve cette inclination en France chez Pascale Ferran, dans *Lady Chatterley* (2006), avec des plans de coupe motivés par l'attention tactile de l'héroïne aux matières qu'elle touche des doigts cependant qu'elle regarde ou embrasse son amant. Et même dans le champ du cinéma d'exploitation, avec une autre réalisatrice, Doris Wishman [1]. Le fait qu'il s'agisse

1. M. Luckett, « Sexploitation as feminine territory : the films of Doris Wishman », M. Jancovich *et al.*, *Defining Cult Movies : The Cultural Politics of Oppositional Taste*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2003, p. 147.

de réalisatrices corrobore l'avis de Linda Williams : « les façons de voir féminines sont actives et fragmentées [1] ».

Un peu de distraction s'observe même, plus discrètement il est vrai, dans le genre du blockbuster d'action : ce qui différencie un réalisateur comme Ridley Scott de ses nombreux épigones, c'est aussi sa capacité à nous faire « regarder ailleurs » à des moments où ceux-ci continueraient à nous mettre le centre de l'action sous le nez.

(d) Discontinuité. Une inclination naturelle, comme d'habitude hors cas pathologiques, nous porte à unifier nos perceptions et à privilégier la continuité dans notre traitement cognitivo-affectif de l'environnement. Nous disposons donc de toutes sortes de stratégies pour fondre et agglomérer les stimuli, ce qui nous autorise une certaine indulgence devant tous les événements visuels, parfois sans queue ni tête, qui surviennent sans relâche sur l'écran. Cette indulgence ne suffit pourtant pas toujours, et il nous arrive de ressentir une discontinuité dans le flux, c'est-à-dire une *saute* dans le montage (*jump cut*). Cette impression naît de la succession de deux plans présentant la même figure, mais vue dans une position différente ou à un autre endroit du décor, sans que l'angle de vision formé par la direction de l'objectif lors de ces deux plans ait beaucoup changé.

On parle couramment, à propos de cet effet, de *règle des 30 degrés* : si l'angle est inférieur à 30 degrés, il y a des chances pour que notre première lecture nous amène à penser que la figure en question a brusquement changé de taille ou s'est déformée. Constatation acceptable devant les figures abstraites d'un film expérimental, mais dérangeante devant les représentations d'objets solides ou d'êtres humains dans un film standard.

---

1. L. Williams, « "Something Else Besides a Mother" : *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama », *Cinema Journal*, vol. 24, nº 1, automne 1984, p. 21.





Figure 79. Jane Campion toujours, *In the Cut*. Cette fois la distraction n'est pas le fait de la seule conscience du témoin invisible, mais relève de l'attention que porte l'héroïne à son environnement, via la figure du raccord-regard. Frannie (Meg Ryan), convoyée en voiture par les policiers, regarde le décor qui défile sans y penser vraiment, car la conversation est sérieuse. Mais son attention est attirée par une jeune fille qui court, en robe rouge. Le plan de coupe sur cette inconnue, en haut, ne durera qu'une seconde avant de revenir au point de vue du bas. Mais la charge affective est importante : bientôt Frannie va se sentir directement menacée par le tueur du quartier, qui assassinera sa demi-sœur. On pense d'abord au petit chaperon rouge qui s'enfuit, poursuivi par le grand méchant loup. Mais la couleur rouge a une importance particulière dans le film : c'est celle de la « coupure » du titre (« *in the* cut »), celle du *warning* que les policiers ont posé sur le tableau de bord en bas, et celle de la voiture garée près du « chaperon rouge » en haut. Peut-être ne faut-il donc pas se fier aux apparences ni aux anciennes fables.



Figure 80. Deux photogrammes qui se suivent dans *Boulevard de la mort* (Tarantino, 2008), produisant une saute à l'occasion d'un panoramique de suivi du héros gauche-droite. Le monteur a ôté 3 ou 4 photogrammes au beau milieu du panoramique, ce qui ne laisse pas le temps à la caméra d'atteindre 30 degrés et a pour effet de rendre le tabassage du héros plus saccadé (la tête de Kurt Russell donne l'impression de reculer à gauche alors qu'elle devrait aller vers la droite). Notons que, dans cette version DVD « nettoyée » du film, cette saute est lue comme un acte artistique moderniste, alors que dans la version « scratchée » du film sortie en salle, le même geste était censé être lu comme un (faux) accident de projection en forme de clin d'œil au cinéma d'exploitation des *drive-in*, donc comme un geste typiquement postmoderne.

La même saute se produit avec un raccord dans l'axe présentant un changement d'échelle insuffisant. Un tel raccord, base du vocabulaire de Chaplin entre autres, consiste à s'approcher ou à se reculer de l'objet visé (ou à le rendre plus grand ou plus petit) le long d'une ligne unique. Tout changement d'échelle insuffisant provoque la brève impression d'une variation de taille de l'objet lui-même. Mais notre acharnement à percevoir un monde continu est grand. Pour citer l'exemple d'un film qui représente aujourd'hui, avec le recul, le parangon de l'utilisation « expressive » des sautes, il ne se trouva guère de critiques à la sortie de *À bout de souffle* (Godard, 1959) pour s'en plaindre ni même pour les remarquer. Sans doute y a-t-il une explication culturelle, liée au progrès technique : à l'époque, les copies de films faisaient de longues carrières dans les salles de quartier, et les *jump cuts* accidentels étaient légion, dus à la dégradation de la pellicule et aux collages de bobines destructeurs de photogrammes. On avait donc l'habitude de passer outre.

Mais l'explication est aussi naturelle : notre attention visuelle au monde est dirigée vers *ce qui se passe* et non vers *ce qu'il y a à voir*. Nous jouons moins au jeu des sept erreurs en passant du plan A au plan B que nous n'essayons de construire un récit cohérent et utile. C'est ce qui nous rend peu sensibles aux apparitions et disparitions de petits objets dans les coins de l'écran. Même une substitution d'acteurs peut nous laisser de marbre, puisqu'il y eut des spectateurs pour ne pas remarquer que l'actrice vedette de *Cet obscur objet du désir* (Buñuel, 1977) changeait au cours du film [1].

---

1. Voir J. E. Cutting, « Perceiving Scenes in Film and in the World », *art. cité.* Encore faut-il, bien entendu, qu'*il se passe* quelque chose. C'est pourquoi, précise Cutting, la fameuse « expérience de Koulechov » et les assertions d'Eisenstein selon lesquelles la consécution de deux plans, quels qu'ils soient, produit forcément quelque chose de plus que leur simple addition, ne fonctionnent que dans un contexte narratif unifié.

Le rythme du film

L'impression de vitesse, comme celle de fluidité, dépend de tant de facteurs qu'on ne saurait la fixer à l'avance pour tous les spectateurs, mais cela n'empêche pas que se dessinent des tendances globales. Au sein d'un film, des moments semblent plus rapides que d'autres, et au sein du cinéma en général certains films ont, de même, l'air d'aller plus vite que d'autres. Le tout est de trouver un paramètre duquel dépendra la mesure de la vitesse. Tout compte, à ce petit jeu : le tempo de la musique, la vitesse d'élocution des acteurs et la longueur du silence entre deux reparties… On peut chercher ce paramètre dans l'histoire elle-même : il y a des activités qui connotent la rapidité (courir, se dépêcher, dépasser les limites au volant, faire plusieurs choses à la fois…), mais aussi des machines (chaînes de fabrication, mitrailleuses, trieuses…), des situations sociales (l'heure de fermeture du guichet, le réveil qui n'a pas sonné, le rendez-vous important…), etc. Mais concentrons-nous plutôt sur les paramètres du récit.

En ce qui concerne le choix des péripéties, les ellipses constituent une promesse de rapidité, ainsi que l'utilisation de clichés : puisque ce sont des clichés, la scène de leur présentation n'a pas besoin de s'éterniser. Néanmoins, du côté du scénariste et du metteur en scène, le dosage est difficile : plus il y a d'ellipses, plus les chances de perdre le spectateur en route augmentent, et plus il y a de clichés, plus celles de l'ennuyer augmentent elles aussi. Comme dans la vie quotidienne, c'est une question de perception globale – les cogniticiens parlent de *chunking* : mordre à « grosses bouchées » perceptives le monde qui nous entoure. Plus nous savons ce qui va arriver, plus les bouchées sont grosses, plus le temps semble passer vite. Aller chercher tous les matins depuis

vingt ans le pain à la même adresse « va vite » parce que le spectacle, les odeurs et les gestes sont connus. En revanche, découvrir le monde avec des yeux d'enfant prend du temps, car tout est nouveau. Gilles Deleuze, questionné sur la vieillesse dans son *Abécédaire* posthume, confessa que cette dimension temporelle était ce qui le stupéfiait le plus depuis son départ à la retraite : à peine s'est-on levé que la journée file et que c'est déjà le soir.

Mais un bombardement de nouveautés ne signifie pas mécaniquement un intérêt accru, surtout au cinéma : ne sachant pas comment organiser ni traiter les nouveautés incessantes qui arrivent, le spectateur peut décrocher et s'ennuyer ferme. Si tout est possible quand arrivera le prochain plan, à quoi bon rester assis ? (Du moins s'il s'agit d'un film de consommation courante, d'autres consignes réglant le champ du cinéma expérimental ou moderniste.) C'est d'ailleurs ce qui fait en partie la pérennité de la formule du *cinéma de genre* ; la contrainte de respecter un certain cahier des charges formel pour mériter son étiquette tout en proposant des variations nouvelles accessibles aux aficionados limite le double risque d'ennuyer le public par excès de prévisibilité et de le perdre par excès d'imprévisibilité.

Les habitudes comptent. Que penserait un fan de blockbusters musclés du premier plan de *Blissfully Yours*, qui, comme on l'a vu p. 209, dure 4'27 ? des plans fixes, sur une actrice qui ne fait pas grand-chose, sinon rien, dans *Jeanne Dielman* ? À savoir, prendre un bain : 2'53" au son d'un filet d'eau ; dîner à côté d'un fils qui lit à table : 7' en trois plans ; au bout de 53 minutes de film, faire la vaisselle de dos : un plan fixe de 3'53 ; au bout de 74 minutes de film, préparer des escalopes milanaises, de face : un plan de 4'41" ; puis, quand le trouble commence à gagner l'héroïne, au bout de 100 minutes, 1'43" pour éplucher une pomme de terre, toujours en silence

et en plan fixe ; tout cela culmine au bout de 186 minutes de film, avec un plan fixe de 6' de Jeanne seule dans la nuit, assise dans un fauteuil. Peut-être le fan en question ferait-il de nécessité vertu, adaptant son regard au « taux de rafraîchissement » très bas de l'image, et son horloge interne au tempo de l'action ?

L'un des paramètres formels les plus fréquemment associés à la vitesse du film est le nombre de ses plans. Bien entendu, ne règne ici comme ailleurs aucune relation mécanique : on peut s'ennuyer à mourir devant un film d'action monté sur un tempo de mitraillette, si d'aventure on ne frémit pas à l'idée que son héros puisse ne pas s'en tirer. Certains cinéastes postmodernes aiment par ailleurs à utiliser l'écran comme tablette sur le modèle des jeux vidéo, comme les Wachowski qui multiplient les incrustations d'actions simultanées dans *Speed Racer*, ce qui rend son usage moins pertinent. Mais ce paramètre intéresse tant certains analystes qu'on ne saurait le passer sous silence.

Ces analystes se regroupent sous la bannière de l'*analyse stylistique statistique*. Ils sont anglo-saxons pour la plupart, jamais français étant donné le poids de la tradition esthétique française, viscéralement hostile à toute idée de mesure. Initiée en 1974 par Barry Salt, leur discipline a pour modèle l'analyse quantitative telle que l'appliquent la linguistique et les études littéraires [1]. Son objet d'élection est la *mise en shot* [*sic*] du film, expression anglaise désignant le film fini comme succession de plans mis bout à bout, sur le modèle du terme français de « mise en scène » qui, lui, fait

1. Pour une présentation de la discipline, voir W. Buckland, « Statistical style analysis : theory », *Studying contemporary American film. A guide to movie analysis*, dir. T. Elsaesser et W. Buckland, Londres, Arnold, 2002, p. 101-116.

référence plutôt à l'organisation interne des plans. Dans cette chaîne des plans, il s'agit d'étudier plusieurs paramètres, au premier rang desquels le nombre des plans du film et leur durée moyenne (DMP, durée moyenne de plan ; en anglais ASL, *average shot length*). Un site et un logiciel sont à disposition de tout un chacun désireux de connaître la DMP du film de son choix [1]. Le but de ce comptage n'est pas de se contenter d'un nombre, mais de le comparer à d'autres : il est intéressant de savoir si un film va plus ou moins vite, en termes de DMP, que ceux de son époque.

Car la DMP est moins une question de nationalité que d'époque. Cela va plus vite, en la matière, aujourd'hui que par le passé. Une étude statistique d'envergure menée par Yuri Tsivian sur des films grand public montre que le film le plus rapide, entre 1902 et 1909, possède une DMP de 15,8", tandis que le plus lent tourné entre 2000 et 2006 (*Before Sunset*, avec ses longs *walk and talk* filmés à la Steadicam) ne descend qu'à 10". Cependant, comme le dit Tsivian, l'histoire du cinéma n'est pas celle du sport, et il ne faudrait surtout pas croire que la diminution est régulière. Non seulement il y a de nombreuses exceptions – certains films soviétiques et français impressionnistes des années 1920 avancent à la vitesse d'un blockbuster d'aujourd'hui –, mais l'arrivée du parlant a changé la donne, le temps de mettre au point d'autres conventions narratives.

1. www.cinemetrics.lv. Le logiciel CineMetrics, créé par G. Civjans, y est en accès libre.

Octobre	1928	S. M. Eisenstein	2,3
The Dark Knight	2008	Christopher Nolan	3,1
La Guerre des étoiles	1977	George Lucas	3,3
Avatar	2009	James Cameron	3,9
Intolérance	1916	D.W. Griffith	6
Psychose	1960	Alfred Hitchcock	6,2
E. T. l'Extra-terrestre	1981	Steven Spielberg	6,2
La Ruée vers l'or	1925	Charles Chaplin	6,5
Le Voleur de bicyclette	1948	Vittorio De Sica	7,1
Ben-Hur	1959	William Wyler	8,1
Les Sept Samouraïs	1954	Akira Kurosawa	8,2
La Chevauchée fantastique	1939	John Ford	8,8
L'Atalante	1934	Jean Vigo	10,4
Huit et demi	1963	Federico Fellini	10,5
Citizen Kane	1941	Orson Welles	11,4
2001 : L'Odyssée de l'espace	1968	Stanley Kubrick	13
La Règle du jeu	1939	Jean Renoir	18,8
Belle de jour	1967	Luis Buñuel	22,3
Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles	1975	Chantal Akerman	53,4

Figure 81. La DMP (colonne de droite, durée exprimée en secondes) de quelques films cités dans ce livre, calculée par Cinemetrics.

En revanche, comme dans l'histoire du sport, il y a des limitations physiques : plus on s'approche de la fréquence de fusion (le moment où les photogrammes sont fondus les uns dans les autres en flux), plus les films se font rares ; hors le cinéma expérimental, aucun long-

métrage n'est jamais descendu sous une DMP de 1,5''. Bien entendu, d'autres facteurs que l'époque influent sur la vitesse des plans ; mais gare aux idées reçues. Par exemple, Warren Buckland a comparé deux films contemporains, *Jurassic Park* et *Le Patient anglais* [1] ; un blockbuster d'action et une coproduction internationale de prestige néoclassique. Les étiquettes génériques et stylistiques portent à croire *a priori* que le premier va plus vite que le second. Mais l'analyse montre le contraire, puisque *Le Patient anglais* compte 40 % de plans supplémentaires (pour un échantillon de durée égale, bien entendu). De surcroît, ce film promu avec l'étiquette de romance propose davantage de plans courts : la moitié de ses plans durent de 1 à 3 secondes, contre un tiers dans *Jurassic Park*. C'est que la musculature indispensable au film d'action se déploie ailleurs – dans la variété de la durée des plans, en l'occurrence, bien plus grande dans *Jurassic Park* (autrement dit, les *cuts* du *Patient anglais* se succèdent à un rythme métronomique).



Run and gun et durée des plans

Le lien entre DMP et style est particulièrement facile à dégager avec l'exemple du _run and gun_ vu p. 190. On sait que cette figure, utilisée à outrance, risque de perdre le spectateur, sinon de lui faire tourner la tête. Si on la combine avec un montage mitraillette, ne serait-ce pas commercialement suicidaire ? Eh bien oui. Les films qui l'utilisent à outrance sont en général composés d'un petit nombre de plans, tandis que ceux qui ne contiennent que quelques scènes de combat ou de pour-

1. Voir W. Buckland, « Statistical style analysis : theory », art. cité.

suite en *run and gun* peuvent se permettre d'avoir un montage mitraillette.

Soit deux films entièrement *run and gun* avec opérateur diégétisé :

– *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick & Eduardo Sánchez, 1999) : 293 plans pour une DMP de 15" ;

– *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008) : 150 plans pour une DMP de 28,9'.

Soit, maintenant, deux blockbusters limitant le *run and gun* à quelques scènes d'action :

– *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2008) : 2 843 plans pour une DMP de 2,8" ;

– *Transformers* 2 (Michael Bay, 2009) : 2 484 plans pour une DMP de 3,4".



La différence est nette : les premiers, tout en *run and gun*, ont entre 10 et 15 fois moins de plans que les seconds.

De la seule question de la durée des plans, il est possible de tirer deux données utiles pour parler de rythme : (a) le bruit rose et (b) le coefficient de corrélation.

(a) Le bruit rose (*pink noise*) est une appellation venue de la physique, qui désigne au cinéma la probabilité pour qu'un plan de durée D soit précédé et suivi de plans de durée équivalente. Bien des films sont construits de moments unifiés de la sorte en *clusters* (agrégats), qui coïncident assez souvent avec des scènes, des séquences ou de grandes parties du récit. Souvent, les agrégats de plans courts correspondent aux séquences d'action, et les agrégats de plans longs aux séquences de discussions dialoguées. Cutting le montre dans une étude portant sur 150 films entre 1935 et 2005 [1] : certes le nombre de

1. J. E. Cutting, J. E. DeLong et C. E. Nothelfer, « Attention and the Evolution of Hollywood Film », *Psychological Science* [en ligne], 5 février 2010, http://pss.sagepub.com. L'article suggère une corres-

plans augmente (les deux extrêmes de l'étude sont *Sept Ans de réflexion*, en 1955, avec 231 plans, et *King Kong*, en 2005, avec 3 099 plans), mais la conception sous forme d'agrégats reste la même. Dans le cinéma américain grand public, assure Cutting, plus les années passent, plus cette conception s'affirme, c'est-à-dire plus le bruit rose augmente.

On peut l'observer avec la mise en diagramme par le site Cinemetrics de *Kill Bill : Volume 1*, dont les chapitres semblent organisés par un « montage des attractions » eisensteinien :

N° chapitre	Générique ouverture	1	2	3	4	5	Générique clôture
DMP	38,5	3,8	5,5	3,6	9,2	2,9	6,6

Soit une alternance constante entre le court et le long, avec le très classique ralentissement du chapitre IV (« The Man from Okinawa ») juste avant le morceau de bravoure du chapitre V (« Showdown at House of Blue Leaves »).

(b) Le coefficient de corrélation désigne, dans le cas du cinéma, l'écart entre la durée d'un plan X et la DMP du film. Il est égal à 1 si tous les plans du film sont égaux en durée. En règle générale, plus on s'écarte de la valeur de la DMP, moins il y a de candidats parmi les plans. Mais tous les films ne vérifient pas cette règle de façon aussi tranchée.

---

pondance entre le bruit rose, car il s'observe dans la plupart des arts, et l'organisation interne des fluctuations de l'attention chez l'être humain.

Le Cheval de fer (Ford, 1924)	6	0,984
Intolérance (Griffith, 1916)	6	0,963
Les Aventures de Robin des Bois (Curtiz, 1938)	5	0,956
Le Dieu noir et le Diable blond (Rocha, 1964)	21,08	0,955
Une Femme mariée (Godard, 1964)	21	0,945
Dark City (Proyas, 1998)	1,87	0,938
Toni (Renoir, 1934)	19	0,832
Vive l'amour (Walters, 1947)	20	0,760
Carmen Jones (Preminger, 1954)	46	0,206

Figure 82. Extrait d'un tableau élaboré par Barry Salt sur Cinemetrics. La colonne du centre donne la DMP et celle de droite le coefficient de corrélation. On voit que la variété dans les durées de plans n'est pas connectée au style : *Robin des Bois* est aussi « sage » en la matière que le fleuron du *cinema novo* brésilien *Le Dieu noir et le Diable blond*. Cependant, on soupçonne que des films faits de longs plans fondés sur une mise en scène dans la profondeur de champ (ici, *Toni* et *Carmen Jones*) accueillent plus volontiers un changement du tempo des *cuts*. Le genre compte quelquefois : si la science-fiction n'implique rien de particulier (*Dark City*), la comédie musicale classique suppose des numéros moins découpés que les scènes qui les séparent (*Vive l'amour* et *Carmen Jones* sont donc tout en bas du tableau).

RESUME 9

Étudier l'impression de vitesse et de fluidité que laisse ou non le film, tout comme le rythme qui l'anime, réserve quantité de pièges, à commencer par prendre pour une propriété du film ce qui ressortit en réalité à des préférences personnelles. L'analyste ne peut donc qu'être très attentif à ce qui constitue le « sentiment d'évidence » des choix narratifs et techniques dont la

trace s'affiche à l'écran, sentiment qui est le gage de l'impression de fluidité, et s'en tenir le plus possible à l'observable. Parmi les paramètres les plus accessibles, ici :

– les raccords-mouvements ;

– les raccords-regards ;

– la façon de nous « prendre par la main » ou non pour changer d'espace ou de moment ;

– le rythme créé par la succession des *cuts*, à petite ou à grande échelle.

La rencontre de deux sensibilités

Certains films, écrit Stanley Cavell dans l'esprit mélioriste qui est le sien lorsqu'il parle de cinéma, nous donnent l'occasion d'accomplir un « *progrès* dans la culture de soi », mais cette occasion de nous connaître mieux est aussi celle de rencontrer quelqu'un ; elle nécessite « la présence d'un ami, d'une sorte ou d'une autre, dont les mots auront le pouvoir de guider ce progrès [1] ». Martha Nussbaum, qui défend la même idée, voit surtout les personnages tenir ce rôle de l'ami, conformément à ce qu'écrivait déjà Henry James – « certains personnages et surtout le sens de la vie révélé par le texte comme un tout deviennent nos amis lorsque nous lisons en participant avec une attention aimante [2] ». Mais d'autres occasions de trouver des amis bienveillants sont données par les films. Comme il a déjà été question plus tôt des personnages et que le présent chapitre est consacré aux spécificités du dispositif de production des

1. S. Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, *op. cit.*, p. 87-88.
2. M. Nussbaum, *La Connaissance de l'amour*, *op. cit.*, p. 75.

images animées, concentrons-nous sur deux autres sources possibles d'amitié, du côté des professionnels qui laissent au sein du film la trace de leur travail.

Car à défaut de présenter le « sens de la vie » dont parle James, les films donnent à voir un « sens du travail ». Il s'agit souvent d'un « amour du travail bien fait » qu'on est capable d'éprouver de son côté dans ses propres activités professionnelles ou domestiques. L'enquête menée par F. Montebello au sein d'ouvriers sidérurgistes cinéphiles le montre bien ; « notre choix, dit l'un d'eux, ne se portait pas uniquement sur des films de guerre ou d'aventures. On allait aussi bien voir des films d'amour, *à une seule condition, que ce soit du bon travail*[1] ».

Or le paradigme commun au geste du cinéaste, de l'acteur, de l'ouvrier et de toutes sortes de métiers qui consistent à fabriquer, seul ou à plusieurs, des objets finis, c'est le *paradigme artisanal*, c'est-à-dire, dans son expression la plus simple, la recherche de l'adéquation entre le geste et son but, entre la pièce et sa fonction, entre la forme et son utilité. À ce titre, un mouvement de caméra, une ligne de dialogue, une pièce d'acier à fraiser ou une paire de bottes à confectionner sont des objets auxquels on peut attribuer une forme définie par l'utilité qu'ils auront – alors que le paradigme artistique, on le sait, se situe à l'opposé, refusant toute forme d'utilité, aussi bien dans la création de l'œuvre que dans son destin ultérieur et le regard qu'il faudra porter sur elle. Si tant est que Samuel Butler a raison de dire que « l'œuvre de chaque homme est toujours un portrait de lui-même[2] », le paradigme artisanal permet à bien des

1. F. Montebello, *Spectacle cinématographique et classe ouvrière (Longwy, 1944-1960)*, thèse pour le doctorat d'histoire, Lyon-II, 1997, p. 386.
2. « L'œuvre de chaque homme, que ce soit de la littérature, de la musique, de la peinture, de l'architecture ou n'importe quoi d'autre,

spectateurs de « rencontrer » des personnes qui conçoivent de la même façon qu'eux leur activité professionnelle. À ce titre, cette rencontre est aussi la reconnaissance d'une sensibilité commune.

Si le jeu de l'acteur est rarement pris en compte dans l'analyse de film, c'est qu'il se prête plutôt au jugement de goût ; comme dans la vie courante il y a des personnes avec qui on a spontanément envie de passer du temps et d'autres qu'on ne souhaite pas voir, même de loin. Pourtant certains aspects de cette question restent analysables, hors les préférences intuitives. On en traitera deux, la place que nous assigne le jeu de l'acteur, et la façon qu'il a de transmettre du savoir.

L'analyse du jeu de l'acteur

Le jeu de l'acteur participe à construire un *cadre* au sens d'Erving Goffman : il nous souffle lui aussi, comme certains réglages techniques, d'« être devant » l'image ou d'« être dedans », pour reprendre la distinction vue p. 193. S'immerger dans l'histoire, en effet, semble plus aisé si l'acteur disparaît derrière le personnage, sans toutefois s'évertuer à trop « cacher son jeu ». Dans le cinéma courant, on demande à l'acteur de jouer assez *juste* pour être crédible, mais assez *faux* pour ne pas être contraint en tant que spectateur de changer de cadre et de devenir par exemple un voyeur (si l'acteur fait des choses censées appartenir au domaine de l'intime) ou un Romain qui se détend aux jeux du cirque (si le corps de l'acteur subit de vrais dommages).

---

est toujours un portrait de lui-même » ; R. Hoggart, l'un des fondateurs des *Cultural Studies*, a logiquement placé cette citation dans l'avant-propos de son autobiographie (*33 Newport Street*, *op. cit.*, p. 25).

On ne voit guère, sinon, ce qui aurait provoqué la classification de *Série noire*, en 1978, dans la catégorie « Interdit aux moins de 18 ans », alors qu'on y assassine moins, et de façon moins sanguinolente, que dans quantité d'autres films. Ce qui l'a probablement provoquée (elle a été levée depuis, car les critères ont changé), c'est le jeu de Patrick Dewaere. L'impression naît vite, en le regardant se mettre dans des états d'agitation et de tension nerveuse difficiles à simuler, qu'il *est* le meurtrier pris dans une spirale infernale, et non son interprète. Ce dépassement de ligne permet de comprendre pourquoi Stanislavski avait fait machine arrière lorsqu'il conseillait à ses acteurs d'user de leur mémoire affective afin d'atteindre des états émotionnels similaires à ceux qu'exigeait le rôle : cela finit par mettre mal à l'aise le spectateur, à le transformer en Romain. Or le spectateur de cinéma *mainstream* est plus proche du spectateur d'opéra (pour prendre un art hautement conventionnel, et sur lequel s'exerce peu l'exigence de montrer les choses pour de bon), que du Romain. De même lorsque Robert De Niro prend vingt kilos pour jouer Jake La Motta défait et vieilli (*Raging Bull*) : il nous transforme en Romains, nous qui n'en demandons pas tant.

Le spectateur du cinéma porno, lui, se trouve dans un autre cadre et « veut du sang », sans doute pas au sens propre (encore qu'avec le *trash porn*…), mais au moins sous forme de fluides corporels et de manifestations diverses. On peut cependant remarquer que les mimiques d'indifférence des *hardeurs*, même s'ils accomplissent au même instant les prouesses de traversin les plus sensationnelles, nous conduisent à penser qu'ils sont bien en train de jouer. Inutile d'ailleurs d'aller jusqu'à l'acte sexuel : un vrai fou rire, comme celui, par exemple qui saisit Michèle Morgan dans *Le Chat et la Souris* (Claude Lelouch, 1975), rompt tout de suite le pacte

diégétique et nous fait passer de spectateurs d'une fiction à spectateurs du *making-of* de cette fiction, ce qui suppose des attentes différentes.

En matière d'action faciale contrôlable, il y a les regards et les battements de paupière. Comme l'explique David Bordwell, les regards qu'échangent deux personnes qui conversent ne sont pas symétriques : le locuteur ne regarde en moyenne son auditeur que durant 40 % du temps de l'échange, tandis que l'auditeur regarde le locuteur 75 % de ce temps. De plus, ces regards ne durent pas : trois secondes quand ils ne sont pas partagés, une seconde et demie quand ils le sont. Les partagés tendent à se produire quand vient le moment de changer de rôle, c'est-à-dire pour le locuteur de devenir auditeur et inversement ; hors ces moments, on tend à ne pas en abuser, car ils connotent facilement l'intérêt érotique ou l'hostilité. Tous ces regards sont mélangés à d'autres, chargés de « monitorer l'environnement », comme on dit en jargon psychologique, qui composent l'attention fluctuante. Cette différence (40 contre 75 %) est d'abord technique : elle s'explique par le fait que le locuteur doit se concentrer pour mobiliser des ressources cognitives tout en vérifiant s'il est compris, tandis que l'auditeur doit non seulement comprendre le sens, mais aussi scruter les expressions faciales et la gestuelle de son interlocuteur, sans parler de la pression éventuelle qui s'exerce à travers la pensée selon laquelle regarder ailleurs signifierait de sa part ennui ou désintérêt [1].

Au cinéma, cependant, cette mécanique est bousculée. Les regards partagés sont bien plus nombreux, l'attention moins fluctuante. Et ce, poursuit Bordwell, pour deux raisons au moins :

1. D. Bordwell, *Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 327-334.

– le regard partagé aide les acteurs à se concentrer ;

– il nous conduit à prêter plus d'attention à leur personne et à ce qu'ils disent.

Ajoutons-y une troisième : toute déviation du regard hors des yeux de l'interlocuteur serait interprétée, par la force des habitudes contractées au contact du cinéma classique, comme le signe d'un raccord-regard imminent. Surtout si le pivotement du globe oculaire est important. Quand un acteur tourne brusquement les yeux, nous attendons pavloviennement de voir ce qu'il voit. Nous sommes très sensibles dans la vie aussi à ces pivotements, étant donnée cette composante de la « Théorie de l'esprit » décrite p. 127, qui nous pousse à regarder tout de suite dans la direction où un proche a tourné son regard (on ne sait jamais, il a peut-être détecté une proie ou un prédateur). Cette sensibilité apparaît d'autant plus vive que nous sommes les seuls primates à afficher autant de cornée autour de la rétine, donc à dévoiler aussi facilement *où* se pose notre regard – d'où l'expression « se regarder dans le blanc des yeux », qui n'aurait aucun sens chez les gorilles ou les chimpanzés.



Le *naturel* d'un geste

Ce que le cinéma de fiction documente le mieux, comme on l'a vu p. 128, c'est l'*ordinaire*. Dallas (Claire Trevor, hors champ) se penche sur Lucy, immobile dans son lit. Elle l'a veillée toute la nuit ; maintenant, elle lui fait des tresses. Lucy se laisse coiffer, silencieuse. La mélancolie passe dans les yeux de Louise Platt ; tout y est, la dépression post-partum, la perspective d'avoir donné la vie à un être dont le père est peut-être déjà mort, et le regret d'avoir accablé de mépris, du temps qu'elle n'avait pas besoin d'elle, la prostituée qu'est Dallas.



Figure 83. Lucy (Louise Platt), le lendemain de son accouchement, dans *La Chevauchée fantastique* (John Ford, 1939).

L'ordinaire, lui, se tient dans les doigts de Claire Trevor, qui nattent avec régularité, sans jamais se tromper, les trois brins de chaque tresse. Ici, à cet endroit précis de l'écran qui en accueille la trace, se *manifeste* littéralement toute une enfance de petite fille. Oubliées les ficelles du scénario, oubliés les clichés vieillots, place au fil des jours. Peu importe si Claire Trevor a effectivement passé le temps de la primaire à natter sa sœur ou sa poupée, peu importe si elle a appris à faire les tresses la veille du tournage : l'essentiel est la *sprezzatura*, c'est-à-dire l'absence de traces d'effort, et l'impression que cela lui vient naturellement [1]. Comme disait Blaise Cendrars, peu importe si je l'ai vraiment pris, ce train, du moment que je vous l'ai fait prendre, à tous.



Bien sûr, ce jeu est filtré par la présence, l'emploi et la *persona*. La présence, épaisseur quelque peu irrationnelle, combine des aptitudes comme celle de « bien prendre la lumière » avec la faculté de savoir poser son corps dans ce drôle d'espace du champ, un espace plan destiné à être déplié. L'emploi, théâtralement parlant, désigne le « genre de corps » que la nature vous attribue ; il vous destine à certains rôles et vous en interdit d'autres. L'emploi joue comme une part non négociable, même si une diète appropriée (Christian Bale pour *The Machinist*) ou de bonnes prothèses (l'œil de Charles Laughton pour *Le*

---

1. Sur le « naturel », voir J. Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Armand Colin, 2003, p. 52-57.

Bossu de Notre-Dame, le nez de Nicole Kidman pour *The Hours*) peuvent déplacer de quelques degrés l'adéquation entre le corps reçu et le corps montré. Dans ce cas, la dépersonnalisation (*impersonation*) prend le pas sur l'emploi ; on reconnaît à peine l'acteur sous le masque. Le traitement numérique des images dispense même de l'affubler de prothèses, mais il n'est pas certain que l'effet soit le même. Bien plutôt, comme dans *Clones*, un film au titre parlant où Bruce Willis coexiste avec une version *lissée* de son propre corps, les avatars numériques évoluent *à côté* de l'original qui vieillit. Enfin la *persona* est le résultat, comme le disait Parker Tyler, de cette charade que l'acteur, et surtout l'acteur célèbre, joue à être, au sens où ses rôles successifs (« mon premier, mon deuxième… ») construisent ensemble son image totale. À cette image se superpose volontiers le rôle de *people* que l'acteur endosse *de facto* dès qu'il devient assez connu pour que les médias et notamment la presse à scandale s'intéressent à lui.

Cette question des connaissances à propos de la vie privée des acteurs est volontiers traitée par les *Cultural Studies* (voir p. 386), qui voient souvent dans les films une sorte de jeu avec le savoir du spectateur, savoir qui porte à la fois sur les données diégétiques et la connaissance de la vie privée. Donnons-en tout de suite un exemple, même s'il nous fait quitter le cadre de l'analyse pour aller vers celui de l'interprétation.



Cary Grant dans *Mon épouse favorite* (Garson Kanin, 1940).

Au long de sa carrière, Cary Grant a souvent joué des personnages à l'identité multiple, qui se déguisent ou à l'occasion se travestissent. D'un côté, il a exemplifié

le gentleman, hétérosexuel élégant et toujours célibataire ; de l'autre, ses personnages se sont souvent trouvés dans des situations de passivité ou de fuite, objets de convoitise aux yeux de femmes arachnéennes cherchant par divers moyens à « mettre le grappin sur eux » (depuis le début de sa carrière, face à Mae West dans *I'm no Angel*, jusqu'à la fin, face à Grace Kelly dans *La Main au collet*). Ces choix de rôles l'ont récemment propulsé au rang d'illustration idéale de toute étude visant à montrer combien la masculinité est une construction, une performance à exécuter, à base d'épaules carrées, de menton volontaire et de costumes-cravates bien coupés, qui occultent un certain nombre de peurs – celles de « s'attacher » ou de « ne pas y arriver » – et de fantasmes – être passif, avoir une sexualité un peu plus variée que cet attrait pavlovien pour le « beau sexe » (voir p. 56 la question des rôles sexués).

Mon épouse favorite reprend ce schéma : en surface, Nick, le héros, est *über*-masculin : il a même deux femmes, et largement les moyens de les entretenir. Il les loge chacune dans une suite différente, et bondit de l'une à l'autre sous les yeux à la fois scandalisés et envieux du directeur du palace : « Quel homme ! »

Mais dans l'intimité, c'est une autre paire de manches. Nick n'a pas à accomplir les rites de la performance sexuelle : ni avec l'une, parce que la consommation du mariage qu'il vient de contracter avec elle retarderait l'annulation du précédent, ni avec l'autre, sa première épouse qu'il croyait morte alors qu'elle avait simplement eu le destin de Robinson Crusoé, car il tomberait sous le coup de la bigamie. Cela lui laisse tout le temps de s'amuser à courir en tous sens et de jacasser – il prépare même en les répétant les phrases qu'il doit dire à ses femmes, comme s'il s'agissait d'un texte à jouer. Cela lui donne aussi le loisir de se déguiser. Trois tenues sont à cet égard fort parlantes :

– sa nouvelle épouse lui offre un peignoir d'intérieur en tissu léopard. Pour la *bête de sexe* qu'elle a l'intuition de trouver en lui ? Mais les manches sont trop courtes et il a l'air ridicule ;

– son ancienne épouse lui demande d'aller lui chercher des vêtements. Pour savoir s'ils lui conviendront, Nick met le chapeau et tient la robe devant lui en se regardant dans la glace (évidemment, on le surprend) ;

– à la fin, il se déguise en Père Noël, qui non seulement est un mâle imaginaire, mais en plus un antibonobo, si tant est que le bonobo symbolise correctement l'interaction *intéressée* entre les sexes, à la *Pretty Woman* (le bonobo mâle apporte un cadeau en échange de gratifications sexuelles de la part de la femelle, tandis que le Père Noël apporte un cadeau sans rien demander en retour).

Comme si ce n'était pas suffisant, une seconde intrigue se greffe très vite sur l'histoire des malheurs de Nick. La première épouse, en effet, a passé ses sept ans sur son île déserte non pas seule mais en compagnie d'un homme, Burkett (Randolph Scott). Apprenant la nouvelle, Nick devient horriblement jaloux, surtout quand il rencontre Burkett à la piscine et aperçoit le fantastique look d'étalon qui est le sien (des femmes le confondent même avec Johnny Weissmuller, c'est-à-dire avec Tarzan).

À ce moment se produit un clivage entre les spectateurs qui disposent d'informations sur la vie privée de Cary Grant et les autres. Les premiers savent qu'il a passé sa vie dans une somptueuse villa en compagnie de Randolph Scott, qu'il aimait se travestir et qu'il était probablement bisexuel [1]. Ainsi la figure de la bigamie peut-elle acquérir une autre valeur dans l'interprétation de ces spectateurs. Une scène proprement ahurissante les encourage même à aller dans ce sens : pour montrer que Nick est obsédé par le corps d'athlète de Burkett, le réalisateur a conçu un trucage en surimpression qui nous montre Nick, au bureau, se tortiller sur son fauteuil cependant qu'un mini-Burkett fait du trapèze torse nu au-dessus de sa tête, allant et venant en exhibant sa plastique… Nick a beau se tourner et se retour-

1. Voir S. Cohan, *Masked Men. Masculinity and the Movies in the Fifties*, Bloomington, Indiana University Press, 1997.

ner, l'autre apparaît toujours au-dessus de lui, à la manière d'une bulle de BD. Officiellement – au stade de l'analyse pure de toute velléité interprétative –, c'est de la jalousie.



Malgré les filtres que constituent l'emploi, la présence, la *persona* et la vie de *people*, subsiste tout de même – et surtout par le biais des *gestes*, cette part que les dernières merveilles de la technique numérique, comme la *performance capture*, sont justement destinées à enregistrer fidèlement – un corps qui nous parle parce qu'il fonctionne comme le nôtre.

Bien sûr, il y a les mains. Cecil B. DeMille, préparant *Union Pacific* (1939), demandait à son scénariste de lui préciser « ce que fait le personnage avec ses mains à ce moment-là [1] ». Les mains parlent. Se toucher le visage désigne l'appartenance à des classes sociales qui « manquent de distinction », et Shirley MacLaine connaît le truc, elle l'utilise pour jouer Ginny dans *Comme un torrent*. Les mains s'accommodent volontiers d'un « objet transitionnel », comme on appelle ces doudous que les petits enfants chargent d'un pouvoir de connexion à l'environnement domestique. Elizabeth Taylor en fait un usage magistral, dans sa dernière scène d'*Une place au soleil*. Il s'agit d'un petit mouchoir blanc qu'elle triture en parlant à George, son amoureux qui s'assiéra le lendemain sur la chaise électrique. Alternativement, dans une succession de gestes toujours amorcés mais jamais finis (car, dans ce film romantique, les amoureux se retrouveront au ciel pour terminer ce qu'ils ont à peine eu le temps d'ébaucher ici-bas), le mouchoir est celui qu'on agite pour dire au revoir sur un quai, celui qui sèche les yeux quand on

1. Anecdote citée par D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It…*, *op. cit.*, p. 188.

pleure, celui qu'on noue parce qu'on a l'estomac noué et qu'on tend parce qu'on est tendu, et celui qu'on serre parce qu'on a mal, comme les cow-boys mordent dans une ceinture de cuir quand on leur extrait une balle de l'épaule.

Il y a la tête, aussi, pour prendre un exemple moins évident. Voir comment Emmanuelle Riva dodeline au début de *Léon Morin prêtre*, nuançant le dialogue au cours duquel elle nie, devant une amie, ressentir une attirance homosexuelle envers Sabine, une collègue de travail :

> « Elle ressemble à une amazone ; à Pallas ; à un samouraï. Quand elle se penche sur mon travail, je suis à l'ombre d'un palmier.
>
> — En somme, tu voudrais coucher avec elle.
>
> — Tu es folle ? Quelle horreur ! Si Sabine me fascine, c'est parce qu'elle ressemble à un jeune homme. Mais doué d'un charme singulier. D'une virilité délicatement féminisée. »

Et pendant ce temps, par-dessus ces dénégations officielles, sa tête dit : « hum, peut-être que oui, peut-être que non ».

Quant au sourire, il nous renvoie à la problématique des automatismes incontrôlables. Entre le sourire vide des mannequins et le fou rire en roue libre, toute une gamme existe ; mais il est difficile de modifier *son* sourire, qui est une marque personnelle. Harrison Ford s'en accommode, produisant le même sourire incrédule en haussant un coin seulement de sa bouche, qu'il joue Han Solo pilotant son astronef, Indiana Jones ou le président des États-Unis. Les yeux, on l'a vu, sont plus obéissants. Robert Downey Jr, par exemple, tend à visser brutalement son regard sur celui de son partenaire, mais, comme si cela l'épuisait et qu'il lui faille recharger ses batteries entre deux connexions, il jette de temps à autre un regard à côté. Ce qui fait de lui l'héritier de Cary Grant, lui aussi partisan du coup d'œil à côté, signe discret, dans son cas, de sa « conscience de jouer ».

Le rapport à l'artisanat

Si le paradigme artisanal suppose d'assigner à l'œuvre la forme qui dépend de sa fonction, la question à laquelle doit répondre un cinéaste avant de travailler de façon artisanale est celle de la « fonction » du film. Hors le champ de l'art et de l'avant-garde, dont serait exclu quiconque poserait la question de l'utilité en ces termes naïfs, la réponse habituelle est le « divertissement ». Mais cette manie de voir à tout prix dans le spectateur ordinaire quelqu'un qui a besoin de se « changer les idées » comme on change de chemise ressortit moins a une constatation documentée qu'à une vision idéologique partagée par un certain nombre d'intellectuels. En réalité, même et surtout au sein de milieux où le moindre sou compte, « la pratique cinématographique est loin de correspondre à un “simple divertissement”, mais nécessite un investissement en temps, en argent, en énergie affective, qui se traduit également, pour les plus passionnés, par la constitution d'une esthétique originale [1] ». Comme on l'a dit dès l'introduction de ce livre, nous rechignerions à consentir un tel investissement s'il n'y avait rien à apprendre sur nous-mêmes et les autres, ou si cet apprentissage devait se faire sans plaisir. *Utile e dulce*, utile et agréable à la fois, la formule d'Horace convient encore.

Pour arriver à produire ce résultat au sein de leur public, les cinéastes les plus préoccupés par la rationalité des réglages techniques (si tant est qu'il soit rationnel de décider d'une forme en fonction de l'usage) ont développé une connaissance intuitive du système perceptivo-cognitif, qui les a amenés à la même conclusion que les actuels psychologues cogniticiens : « le cerveau est un prédicteur » [2]. Un film qui

1. F. Montebello, *Spectacle cinématographique et classe ouvrière…*, *op. cit.*, p. 383.
2. Alain Berthoz, *La Décision*, Odile Jacob, 2003, p. 330.



Figure 84. Premier plan d'*Autant en emporte le vent* (Fleming, 1939). Il résume les trois heures du film en deux secondes, ou du moins sa « leçon », celle que Scarlett O'Hara mettra une petite vingtaine d'années à comprendre. On y voit en effet, minuscule en bas à gauche, un enfant qui poursuit en vain une oie qui s'échappe, sans accorder le moindre regard au stoïque paon blanc à sa gauche. L'oie, il est vrai, se mange, mais pas le paon. C'est métaphoriquement, toute la vie amoureuse de Scarlett : ce qu'elle désire vraiment lui échappe et ce qu'elle pourrait avoir l'indiffère. Sans le savoir vraiment, parce qu'on ne prête guère attention à ce garçon joueur, nous voilà *cognitivement orientés* pour toute la suite du film.

aspire à être « utile et agréable » – Dieu sait si le but n'est pas toujours atteint – doit donc *a minima* tenir compte de notre capacité congénitale à toujours prendre de l'avance. Raoul Walsh l'avait déjà senti, bien avant l'invention de la psychologie cognitive : « Il n'y a qu'une façon de tourner une scène, c'est de montrer au public ce qui va arriver ensuite [1]. »

1. Cité par A.-M. Bidaud, *Hollywood et le rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Masson, 1994, p. 199.





Figure 85. Deux métaphores stylistiques (voir définition ci-dessous) tirées d'univers fort différents. En haut, Faust et Marguerite (Gösta Ekman et Camilla Horn) dans *Faust* (F. W. Murnau, 1926). L'éclairage sophistiqué vise à positionner la source de la lumière *entre* les amoureux, comme si c'était leur relation même qui les éclairait – choix logique dans le cadre d'une histoire où la lumière de l'amour a raison des mauvais esprits. En bas, au dernier plan de *L'Homme qui tua Liberty Valance* (J. Ford, 1962), le train s'en va classiquement dans le sens de l'axe de l'objectif. Classiquement, vraiment ? Non, car le cadre est instable. La caméra n'est pas posée sur son trépied, mais tenue à l'épaule. Dans un film – et dans l'œuvre d'un réalisateur – où jamais une telle figure n'apparaît, l'effet n'en est que plus grand. Nous devenons plus enclins à partager le trouble, la *vacillation* qui saisit Ransom (James Stewart), quand à cet instant il s'aperçoit que cette vie si stable et si monumentale qui a été la sienne est bâtie sur du sable : en l'occurrence, un acte héroïque qu'il n'a jamais commis (la balle qui tue Liberty Valance venait en réalité du fusil de Tom) et une femme qui ne l'a jamais aimé (elle lui a toujours secrètement préféré Tom).





Figure 86. Deux instants d'*Assurance sur la mort* organisés selon un paradigme artisanal. À gauche – premier plan du film : la route est toute tracée pour cette auto qui fonce vers nous en suivant les rails du tramway… mais il y a toujours un petit détail auquel on n'a pas pensé en projetant ce voyage en ligne droite – ici, en l'occurrence, une opération de maintenance qui occasionne des travaux. C'est le scénario du film : Walter a planifié le meurtre parfait mais un problème imprévu va survenir. À droite – dans quel rayon de supermarché deux amants qui projettent d'assassiner un gêneur pourraient-ils bien se rencontrer pour ne pas attirer les soupçons ? Au rayon jeune enfant (l'écriteau *baby food* derrière eux nous le confirme), comme si par contagion ils pouvaient avoir l'air innocent de l'agneau qui vient de naître.

Les deux stratégies les plus ouvertement artisanales, en ce sens, ont déjà été mentionnées plus haut, c'est l'*assistance à la prédiction* (voir p. 94), c'est-à-dire l'annonce discrète de ce qui adviendra, et le *doublage commentatif*, que l'on a décrit p. 256 à propos de la musique, mais qui peut s'étendre à toutes sortes de caractéristiques du film, puisqu'il consiste à assigner une fonction narrative à un réglage technique (ce qu'Edward Branigan appelle construire une métaphore stylistique). Dans les deux cas, il s'agit de raconter ou de montrer la chose *plusieurs fois sous des formes différentes*, comme un pédagogue un peu rabâcheur qui reformule ses assertions pour ne pas ennuyer son auditoire. Cela fait souvent de nous des sortes de grands enfants ravis, persuadés (à tort) d'avoir trouvé tout seul que tel ami sympathique du héros était en réalité le tueur ou que ce couple qui s'écharpait allait finir marié.



Figure 87. *La Femme modèle*. Premier jour après la lune de miel, dans l'appartement de Mike. Derrière Marilla, les objets ont été disposés de manière à commenter l'histoire qui se déroule devant nous et en annoncer la suite. Ces attentions du décorateur et de l'accessoiriste sont du pain bénit pour les tenants d'une analyse « positiviste », les poussant à penser que *tous* les éléments de *tous* les films fonctionnent de cette façon – ce qui est bien entendu une illusion. De gauche à droite, (1) un sucrier : leur histoire a commencé sous le signe du plaisir californien, martini à la main, de plages en piscines et de voiliers en restaurants chics ; (2) une Cona (cafetière à dépression), toujours très utile quand on parle de couple mieux assorti physiquement que psychiquement, parce qu'elle se compose d'une partie « mâle » et d'une partie « femelle » qu'il faut emboîter l'une dans l'autre (le personnage de Betty l'utilise magistralement dans *Sunset Boulevard*, à mesure qu'elle prend davantage d'initiatives pour former un couple avec Joe) ; (3) une photo de tennis en double (c'est le scénario du film : Mike a épousé Mariella au grand dam de Lori, Mariella a épousé Mike au grand dam de Zachary – Lori et Zachary finiront par se consoler en formant un couple sans amour, de type « contre mauvaise fortune bon cœur » ; notons au passage l'astuce onomastique : Mike et Mariella ont des prénoms qui *commencent* par la même lettre, Lori et Zachary des prénoms qui *finissent* par le même son) ; (4) Une horloge nous rappelle que le facteur temporel est essentiel à l'intrigue : si Mike et Mariella avaient pris le temps de se connaître, ils ne se seraient peut-être pas mariés ; (5) Un ventilateur annonce que leurs rapports orageux (« ça décoiffe », dit-on en français populaire) se solderont par une bagarre générale, à l'issue de laquelle ils tomberont ébouriffés et sonnés dans les bras l'un de l'autre.



Figure 88. Une main ouvre la porte de la maison des nouveaux époux, le soir de la nuit de noces. Tel que le film, juste avant, nous a présenté les personnages, nous sommes persuadés qu'il s'agit de la main de Charles, l'époux. Mais non. Le plan suivant nous obligera à réviser notre lecture et nous fera comprendre que cette main appartient à Léon, le clerc du notaire chez qui la vente de la maison a été réalisée (voir cette scène p. 216). Ainsi nous sera-t-il à la fois plus facile et plus agréable d'accepter l'idée selon laquelle c'est Léon et non pas Charles qui, quelques mois plus tard, éveillera vraiment Emma à la sexualité (*Madame Bovary*, Minnelli, 1949).

Tout est bon pour annoncer ou commenter : l'éclairage, les mouvements de caméra, le montage, la musique, les gestes des acteurs… Les objets, judicieusement disposés dans le décor chez des metteurs en scène comme Billy Wilder (ci-dessus) et Vincente Minnelli (page suivante) servent à raconter les péripéties à l'avance ou à dire la même chose deux fois. Au temps des grands studios, les costumes, eux aussi, résumaient le caractère du personnage, surtout les costumes féminins, qui permettaient plus de latitude – les robes de Betty dans *Sunset Boulevard*, de Laura dans *Laura* ou de Madge dans *Picnic*, nous racontent tout, d'emblée, sur les héroïnes qui les portent [1]. Les objets, aussi : regardons comment Billy Wilder et Vincente Minnelli s'y prennent pour nous raconter les péripéties à l'avance ou dire la même chose deux fois, grâce à quelques objets judicieusement disposés dans le décor.

1. Voir L. Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, *op. cit.*

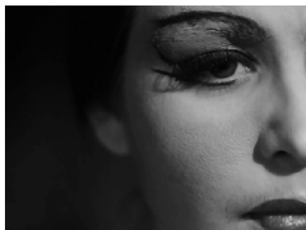



Figure 89. Deux formes de doublage commentatif chez Bergman : à gauche, par le biais d'une métaphore culturelle que le théâtre aurait pu utiliser ; à droite, par le biais d'une métaphore stylistique tirant parti du dispositif cinématographique. À gauche, comment dire qu'aux yeux de Viola son amie Valborg, l'homosexuelle qui la fait boire et l'attire chez elle pour la séduire, est « diabolique » ? En ménageant des cornes dans sa coiffure, par exemple (*La Fontaine d'Aréthuse*, 1949). À droite, *cadrage coupant*, selon l'expression consacrée, dans *Jeux d'été* (1951). Marie, la ballerine, a « perdu sa moitié » au propre et au figuré. Son grand amour, avec lequel elle forma un couple fusionnel le temps d'un été magique, s'est tué.



Une histoire de bois

Comme nous venons de le voir avec *La Femme modèle*, Vincente Minnelli a toujours aimé cadrer des objets « parlants » en arrière-plan des scènes qu'il dirigeait. Mais je me souviens avoir mis plusieurs années – jusqu'à ce que la révolution numérique, en réalité, apporte à la fois les images de la qualité du DVD et l'interrogation facile de toutes sortes de bases de données via Internet – à trouver pourquoi diable il avait placé derrière Frank Sinatra et Martha Hyer, dans *Comme un torrent* (1958), un coq et un cerf miniatures. Je voyais bien pourquoi le personnage masculin était associé au coq ; Dave fait le coq et court plusieurs poules à la fois. Mais associer le personnage féminin à un cerf ne tenait pas debout : ce n'est pas parce qu'elle résiste aux avances de Dave et le met en boîte que Gwen se comporte en cerf.

Minnelli avait d'ailleurs associé cet animal quelques années plus tôt à Rodolphe dans *Madame Bovary*, ce qui *là* était logique, Rodolphe jouant volontiers les étalons solitaires. Révolution numérique aidant, donc, je m'aperçus que le mystérieux cerf était un *caribou*, et les encyclopédies m'apprirent que cette espèce de cervidés, présente dans la région où se déroulent les péripéties du film, est la seule chez qui les femelles portent des bois. Cela convenait évidemment comme un gant à Gwen, une jeune femme qui savait se défendre.



Mais cette manie du *foreshadowing* n'est pas réservée au film hollywoodien de l'Âge d'or. De tout temps et dans tous pays, de nombreux cinéastes ont opté pour cette manière de raconter.

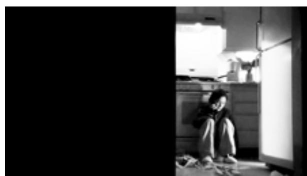




Figure 90. Deux variations sur le noir et le blanc, à près d'un siècle d'intervalle. À gauche : comment faire ressentir, sans la nommer, la sensation qu'un proche a disparu, laissant un vide ? En s'arrêtant avant d'entrer dans la cuisine où Leah (Rose Byrne) se laisse aller au chagrin d'avoir perdu sa sœur ; en restant dans le couloir avec l'encadrement de la porte de la cuisine non pas au centre, mais à droite, de façon à produire une moitié noire d'écran (*The Dead Girl*, Karen Moncrieff, 2006). À droite : la composition plastique résume le film. Une blanche caille est aux prises avec un homme aux sombres desseins. Il l'attire à lui ; déjà il prend l'avantage sur elle, deux tiers de noir contre un tiers de blanc. Pis encore, le simple contact de ses mains sur elle gâche sa part de blanc en y projetant une ombre qui fait tache (*Forfaiture*, Cecil B. DeMille, 1915).





Figure 91. Nous avons vu p. 96 Minnelli pratiquer l'astuce du couple séparé optiquement – c'était le manche du parasol, dans un plan de *La Femme modèle*. Cette astuce est récurrente dans l'histoire du cinéma. À gauche, minimaliste, un simple jet d'eau fin comme un fil sépare Hedwick d'Iliana, fiancée contre son gré au duc d'Ormuz (*Eldorado*, Marcel L'Herbier, 1921). Ils s'embrasseront tout de même, et l'eau deviendra à la fois le désir et l'interdit. À droite, plus direct, « tout oppose » pour l'instant les membres de ce couple, le paria et la dame respectable (*La Chevauchée fantastique*, Ford, 1939).



Les pièges du doublage

Attention, lorsqu'on se lance dans la détection des petites astuces qui fondent la cohérence au sens artisanal, aux pièges de la traduction. Observons *Sunset Boulevard*, le classique de Billy Wilder (1950), qui raconte l'histoire de Joe, scénariste prêt à toutes sortes de compromis, y compris sexuels, pour réussir à Hollywood. Le soir du nouvel an, Joe se rend à la *party* organisé par Artie Green, l'un de ses amis, un joyeux drille qui l'accueille bruyamment et l'introduit en ces termes ironiques auprès de l'assistance : « Les mecs ! Vous connaissez tous Joe Gillis, le fameux scénariste, trafiquant d'uranium et principal suspect dans l'affaire du Dahlia Noir. » Or dans la version française, la réplique devient : « Frères ! Vous connaissez tous Joe Gillis, scénariste en vogue, abonné au gaz et partisan des chaussettes à rayures. »

Les doubleurs ont pensé, à juste titre, que le public français ne saisirait pas l'allusion à l'affaire du Dahlia Noir,

encore fraîche dans la mémoire des spectateurs américains au moment du tournage du film, car elle date de 1947. Il s'agit de l'assassinat non résolu d'une jeune femme, Elizabeth Short, dont la police retrouva le corps atrocement mutilé à Los Angeles. Plusieurs journaux avaient brodé sur les métiers successifs de la victime, officiellement serveuse, mais selon eux *call-girl* espérant réussir à Hollywood. Le spectateur français est donc privé de quelque chose d'important, notamment les points communs possibles entre Elizabeth Short et Joe Gillis, le héros du film : tous deux sont en effet retrouvés morts par le Los Angeles Police Department après avoir payé de leur personne le désir de réussir dans l'« usine à rêves » (ce que souligne le film que Brian De Palma a consacré à l'affaire en 2006). L'importance de la comparaison est d'autant plus grande que Joe Gillis, dans *Sunset Blvd*, habite l'immeuble Alto Nido, précisément là où Elizabeth Short vivait avant le drame. Tout cet ancrage dans le réel et ce possible arrière-plan moraliste – ce « voilà ce qui arrive quand on ne respecte pas son propre corps ! » – disparaissent dès lors que le doublage francise l'histoire. De surcroît, le désuet abonnement au gaz et les étranges chaussettes à rayures de la VF n'ont pas le moindre rapport avec l'histoire. Sans parler du changement d'*Artie Green* en *André* (« Artie Green » résume le personnage : travaillant dans l'art et encore vert… tandis qu'André ne dit rien de tout ça).



L'intertextualité elle aussi peut être réglée de façon à servir la conception artisanale : il suffit de citer des textes qui annoncent ou éclairent le caractère d'un personnage ou les événements de l'intrigue. Dans *Picnic*, Milly accuse Madge, qui entretient sa somptueuse chevelure avec un brin d'ostentation, de se prendre pour la reine de Saba. Le spectateur est supposé savoir que la reine en question était très belle, mais surtout que son nom

(avant sa rencontre avec Salomon) était associé au « culte païen ». Or il se trouve que Madge sera plus tard dans le film élue reine du culte païen de Neewollah.

L'intertextualité fonctionne aussi très bien avec la musique : si Phil, le héros d'*Un jour sans fin*, tient tant à apprendre à jouer la *Rhapsodie sur un thème de Paganini* de Sergueï Rachmaninov, c'est sans doute parce qu'elle cite la mélodie d'un *Dies Irae* médiéval bien connu, en référence à la légende qui attribuait à la fois la virtuosité de Paganini et ses succès féminins à la signature d'un pacte avec le diable. Or Phil est à ce moment victime d'une malédiction diabolique qui le condamne à revivre sans cesse la même journée, une malédiction dont le délivrera l'amour.

Le *foreshadowing*, de nos jours, est toujours utilisé, par des metteurs en scène très divers. Dans *Un homme, un vrai* (Larrieu, 2003), la scène d'ouverture résume « à l'ancienne » le scénario entier alors que ce film n'est pas du tout, ni par son style ni par sa structure, un film « néoclassique ». On y voit le héros retenu par erreur sur un balcon où il fait un peu frisquet. Il n'apparaît donc qu'au début et à la fin de la soirée. C'est sa vie d'adulte, là encore, que ce film condense : il passera quelques années avec l'héroïne, disparaîtra longtemps, puis reviendra dans son champ de vision (et ses bras). Même chose, à plus petite échelle, dès l'ouverture de *Away We Go* (Sam Mendes, 2009) : les deux protagonistes principaux font l'amour ; le héros descend en rampant doucement vers l'entrejambe de sa partenaire et, ce faisant, touche du bout du pied une valise posée « comme par hasard » au pied du lit. Il annonce par là le voyage qui durera tout le film.

On se doute que l'analyse de films systématiquement conçus selon le paradigme artisanal est plus aisée que celle des films d'impulsion artistique. Il y a dans les premiers quelque chose de la charade, du rébus et des œufs

de Pâques dans le jardin – ou, pour le dire péjorativement, quelque chose de scolaire. Les seconds sont quelquefois construits *contre* ou *à côté* de ces pratiques analytiques où il faut « suivre les consignes », et sollicitent d'autres plaisirs, comme la sensibilité à la matière de l'expression ou aux consonances fugaces de la petite musique de l'auteur.

Les authentiques films-puzzles sont cependant fort rares, et plus encore à l'échelle d'une carrière : même des réalisateurs particulièrement enclins à en fabriquer, comme Renoir, Wilder, Preminger ou Minnelli, sont progressivement passés du puzzle au tangram, lequel cherche moins ostensiblement à imposer la façon dont doivent s'assembler ses pièces pour donner quelque chose d'utile et d'agréable – il *laisse du jeu* entre elles, au propre et au figuré. En outre, la perfection est ennuyeuse, et certains choix non fonctionnels de mise en scène équivalent à la mouche sur la joue des belles courtisanes ou au wabi-sabi dans l'art des jardins zen – d'autant que la faculté d'agir de façon irrationnelle passe à certains égards pour une preuve d'humanité (« l'erreur est humaine »).



Comment filmer une cuisine ?

Comparons deux manières de filmer une situation des plus simples – un repas pris dans une cuisine. L'une privilégie la cohérence entre les éléments, l'autre compte sur d'autres dimensions de l'expérience cinématographique que celles de la découverte orchestrée d'un tout fini.

Passons rapidement sur le rapport à la vraisemblance : la cuisine et ses objets, dans les deux cas, sont conformes au monde dans lequel se déroule l'histoire – la banlieue de Denver (Colorado) et ses immeubles à loyer modéré ; l'île de Lampedusa (Sicile) et ses modestes maisons de pêcheurs. La différence est que le décor de gauche a été





Figure 92. *Shining* (Stanley Kubrick, 1980) et *Respiro* (Emanuele Crialese, 2002).

conçu pour faire sens, tandis que celui de droite a été conçu pour faire sensation.

Le moindre élément de *Shining* participe au *foreshadowing* et renvoie, en l'enrichissant, au sens global du film – pour résumer : le père de famille/l'homme blanc/les États-Unis sont par nature infanticides.

Tout dans Wendy, la mère, est parlant : au lieu de faire à déjeuner elle a préparé des sandwiches au beurre de cacahuète, et, au lieu de repasser (le linge attend dans sa corbeille au fond), elle lit et fume une cigarette. Manifestement, elle n'est pas très mature : ses vêtements et sa coiffure évoquent Blanche-Neige et elle est assise comme une gamine. Ces éléments seront rejoints par d'autres, dans la suite du récit, pour faire de Wendy – conformément à son prénom, qu'elle partage avec la grande sœur comme mère de substitution dans *Peter Pan* – une femme-enfant. Ce qui à la fois l'expose à la menace infanticide de son mari (lors d'une séquence de destruction de porte à la hache qui, en renvoyant au *Lys brisé* de Griffith, assimile la menace paternelle à la fois à un inceste et à un infanticide), mais la sauve (car les fictions dont elle se nourrit l'aident à trouver des solutions pour s'en sortir). De même, tout dans Danny, le fils, est parlant. Les autocollants sur la porte de la cuisine, que le plan suivant révélera, le positionnent à la fois en Simplet (ce qui est logique quand on a une mère Blanche-Neige) et en Snoopy, le personnage du chien dans les *Peanuts* de Schulz (Snoopy est le seul à comprendre ce que lui dit Woodstock, de la même manière que Danny est le seul à comprendre ce que lui dit « le petit garçon imaginaire qui vit dans sa bouche »). Il porte un sweater à l'effigie d'un autre personnage dessiné dont on ne voit que le bout des oreilles, Bugs Bunny (on apprendra plus tard que le surnom de Danny est « Doc, comme dans *Bugs Bunny* »).

La mère et le fils regardent *Beep-Beep et le Coyote* à la télévision ; *foreshadowing*, ici aussi, puisque chaque épisode de *Beep-Beep* se termine comme se terminera *Shining* : par l'échec du gros prédateur à tuer sa petite proie. Ce qui est aussi le scénario des *Aventures de Tom & Jerry*, qui apparaissent sur le *mug* que tient Wendy (seul Jerry apparaît, Tom ayant disparu, de la même façon que seul Danny restera, son père ayant laissé sa peau dans l'affaire). Mais l'analogie permise par *Beep-Beep* va plus loin, puisque le coyote y poursuit rituellement l'oiseau dans un

labyrinthe filmé en plongée totale, labyrinthe minéral d'un côté (le Grand Canyon, tout en bas du Colorado) et végétal de l'autre (le labyrinthe de l'hôtel Overlook, tout en haut du Colorado). Derrière eux, les livres sur l'étagère sont soigneusement penchés car le père, dont le métier consiste à en écrire, est en réalité un *déséquilibré* (leur vie va *basculer*).

Face à cet épuisant réseau de connexions sémantiques – encore ai-je simplifié –, la cuisine de *Respiro* a quelque chose de reposant.

À peine éclairé, le carrelage sur les murs acquiert un intérêt plastique ; c'est sa *matière* même, au sens plastique, qui se met à compter, d'un brun poisseux qui semble avoir gardé la trace de tous les repas qu'on a pris ici. La cruche, la robe, les assiettes n'ont rien d'autre à dire que la double indifférence du cinéaste et des personnages à la capacité qu'ont les objets de bavarder. Cela ne signifie pas que rien ne fait sens. Prenons l'exemple des autocollants, sur le réfrigérateur, que le plan suivant nous montrera mieux. Ils se composent d'effigies de footballeurs, entre autres. Mais alors que les autocollants de *Shining* supposent de posséder une culture spécifique (si l'on ne reconnaît pas Simplet, Snoopy et Woodstock, ça ne marche pas), ceux de *Respiro* reposent sur un savoir plus universel – un savoir analogique. En effet, la moitié des autocollants est sagement alignée, l'autre disposée avec fantaisie. Ce qui est conforme à la vie décrite par le film : à la fois une vie rythmée par d'immuables rituels circadiens, et une vie où l'irrationnel et la fantaisie peuvent surgir à tout moment. Il y a aussi cette échelle posée au fond, entre l'enfant et sa grand-mère, comme un point commun qui contribuerait à souder leur complicité, conformément aussi à la dualité de la vie sur l'île puisque à la fois l'échelle sert au travail et à prendre un point de vue olympien.

Ces deux conceptions du *design* visuel au cinéma n'ont pas à être hiérarchisées dans l'absolu. D'ailleurs, elles conviennent bien aux formes de vie décrites par les deux films choisis : le monde de *Shining* repose sur le non-dit,

la dissimulation, le masque, autant de figures d'une société honteuse bâtie sur le massacre des Indiens d'Amérique ; tandis que le monde de *Respiro*, s'il ne cache rien et appelle un chat un chat, demande à être ressenti, incorporé, touché pour communiquer son irrationalité.



RESUME 9

Ai-je affaire ou non à un travail d'ordre artisanal ? Ai-je rencontré des artisans dont je peux comprendre les choix en regardant attentivement le produit fini qu'ils me livrent, simplement parce que ces choix ont été déterminés par l'histoire racontée et l'avis qu'ils avaient sur sa valeur édifiante et sa capacité à donner du plaisir ?

C'est le moment de connecter des paramètres d'analyse de l'histoire vus au chapitre I avec des caractéristiques formelles vues au chapitre II. Les réglages techniques, le choix des accessoires, les gestes des acteurs sont-ils assignés à une meilleure compréhension des péripéties ? à une certaine orientation cognitive grâce à un usage raisonné des annonces, des rappels et des métaphores ? Y a-t-il un « doublage commentatif » des péripéties, des dialogues, opéré par les acteurs, le décor, la musique, les références intertextuelles, etc., qui rendent le film « démontable » par l'analyse sans recours à l'interprétation ?

L'analyse est terminée, mais peut-être paraît-elle encore fragile, ou trop proche à certains endroits de la description, surtout si l'objet de notre attention était un film qui n'obéirait pas au paradigme artisanal. Une hypo-

thèse interprétative serait alors la bienvenue, qui « expliquerait » ou permettrait de « comprendre » pourquoi tel réglage de paramètres a été choisi plutôt que tel autre par l'équipe du film, ou pourquoi telle scène a suscité cette réaction-là, de rejet ou d'adoration, dans telle communauté de spectateurs. Or à elle seule, l'analyse filmique peut difficilement produire ce genre d'hypothèses.

3

L'INTERPRÉTATION DU FILM

On ne dressera pas dans ce dernier chapitre la liste exhaustive des disciplines susceptibles d'aider à passer de l'analyse d'un film à son interprétation. Presque toutes ont quelque chose à dire à propos du cinéma, et pas seulement ce qu'il est convenu d'appeler outre-Atlantique les *Moving Image Studies* (« science des images animées »), c'est-à-dire l'ensemble des disciplines (ou les branches plus ou moins autonomes de disciplines) ayant pour objet principal le cinéma et ses cousins. Il ne sera pas question non plus de faire un tour complet de celles qui ont été choisies ; la tâche est trop vaste et des livres s'y emploient par ailleurs. Il ne s'agira que de jeter un coup d'œil à quelques disciplines auxquelles il est possible d'emprunter des outils pour compléter ou *organiser en interprétation* les éléments d'analyse dont on dispose.

Les théories du cinéma : comment s'y retrouver ?

Toutes les théories du cinéma – il vaudrait mieux dire *sur* le cinéma ou *à propos* du cinéma – ont leur utilité. Si leur succès varie selon les époques, les pays et les microcosmes académiques, toutes ont de l'importance. Non qu'il y ait jamais eu quelques échecs, ou que ne se soient pas manifestés, de-ci de-là, des théoriciens à la

petite semaine qui n'ont « jamais tout à fait tort en rien, parce que leurs concepts sont aussi indistincts que des silhouettes dans une buanderie [1] ». Mais la plupart des tentatives ont contribué à éclairer un aspect des images animées que les autres avaient laissé dans l'ombre. Par ailleurs, même si la présentation qui va suivre insiste sur leurs différences et les distingue nettement les unes des autres, elles sont incurablement enchevêtrées – ce que laissait présager la description de l'expérience cinématographique des chapitres précédents. Ou du moins le sont-elles « en théorie ». Car en réalité l'homophilie disciplinaire prévaut (il suffit de regarder les bibliographies à la fin des livres ou les programmes des colloques).

Dans l'idéal, la science des images animées consisterait dans la synthèse des paradigmes les plus efficaces jamais trouvés. Mais la balkanisation y avance plus vite que l'unification, et les débats de fond restent rares. David Bordwell, par exemple, a choisi comme tête de turc Slavoj Žižek, image même à ses yeux du théoricien qui n'analyse pas les films mais les interprète à son gré (*free-associative film interpretation*), souvent de manière à voir l'allégorie d'une doctrine puisée dans un « texte sacré » incritiquable. Mais Žižek ne veut pas en débattre. À la méfiance à l'égard de l'interdisciplinarité, il faut ajouter différentes formes d'amnésie qui mènent, contrairement à ce qui prévaut en sciences dures, à une non-cumulativité chronique. Comme le déplore Jean-Claude Passeron, les sciences humaines pratiquent l'équivalent d'une agriculture sur brûlis successifs, et les études de cinéma n'y échappent certes pas. Beaucoup d'énergie est dépensée, en revanche, au sein de chaque discipline,

1. R. Musil, *L'Homme sans qualités*, t. I, Le Seuil, trad. Ph. Jaccottet, 2004, p. 513.

pour conquérir une légitimité institutionnelle. Cela se fait en gagnant assez de pouvoir académique pour être en mesure d'intégrer dans le jeu quelqu'un qui utilise le même paradigme que soi, un peu comme les espèces se reproduisent sans se croiser.

L'analyste, heureusement, est dispensé de s'aventurer trop profondément dans ce milieu hostile. Tout ce qu'il veut, c'est savoir *où* aller chercher de l'aide et de l'inspiration. Il gagnera beaucoup à se rendre compte, avant toutes choses, que la réussite des mariages entre films et théories est assez irrégulière De la même manière qu'il existe des outils spécifiques à certaines tâches, certaines théories conviennent mieux à un type de films et, inversement, il y a des films qui semblent avoir été conçus tout exprès pour être décortiqués d'une certaine manière théorique. En commençant par une scène dans laquelle son héros parle de la peinture du XVIIe siècle, *Pierrot le fou* paraît appeler un commentaire esthétique – et effectivement cette rencontre est fructueuse [1]. En centrant l'enchaînement de ses péripéties sur la double pression que fait peser sur une femme une société découpée en rôles genrés et en classes sociales hiérarchisées, *Stella Dallas* semble du pain bénit pour une approche féministe – et à juste titre, là encore [2]. De même, une bobine tournée en 1900 demande volontiers à être vue avec l'œil de l'historien, et le *Rocky Horror Picture Show*, désormais connu pour être rejoué dans la salle par les spectateurs, surtout les soirs de Halloween, se trouvera logiquement illuminé par une étude de réception.

Cela ne signifie pas que ces appels du pied, volontaires ou non de la part des auteurs du film, sont des ordres.

---

1. J. Aumont, *L'Œil interminable*, La Différence, 2007.
2. L. Williams, « "Something Else Besides a Mother…" », art. cité, p. 2-27.

N'importe quelle théorie peut se voir convoquée pour parler de n'importe quel film, mais avec plus ou moins d'efficacité heuristique. Si le but des sciences humaines, dont relève l'analyse de films, consiste à décrire le monde de façon à le comprendre, il y a des combinaisons de films et de théories plus productives les unes que les autres. Encore faut-il, bien sûr, être d'accord sur ce but. Parfois, les chercheurs en cinéma ont l'air de scientifiques qui essaieraient de « classer les nuages d'après leur forme » au lieu de s'intéresser à la façon dont l'eau passe de la terre au ciel [1] ; ils ne mettent pas le phénomène social « cinéma » ni le commerce intime que nous entretenons avec les images animées au rang des objets qu'il leur faut décrire.

De surcroît, l'idée selon laquelle toutes les théories ont leur utilité ne fait pas l'unanimité. Certains analystes pensent que les outils dont ils se servent ont une portée suffisante pour parler du cinéma en général, sans distinction de situations de vision, d'époque, de genre de films, de publics, etc. Ou alors que la caractéristique de l'objet cinéma dont leur théorie s'occupe est la plus importante de toutes. Certains se montrent bienveillants à l'égard des disciplines qu'ils ne pratiquent pas, d'autres leur dénient le pouvoir de dire quoi que ce soit d'intéressant. Il est courant, aussi, de rencontrer des chercheurs qui « refusent de se laisser enfermer » dans une discipline, et d'autres, à l'inverse, qui ferraillent toute leur vie pour définir, défendre, étendre ou restreindre les frontières de la leur.

Je pense pour ma part que la théorie n'est jamais aussi efficace qu'« en petits morceaux » (*piecemeal theory*,

---

1. Pique de Wittgenstein, dirigée contre les philosophes qui se préoccupent de distinguer les formes sans souci des usages ; citée par J. Bouveresse, *Le Philosophe et le Réel*, Hachette, 1998, p. 155.

comme disent Bordwell et Carroll), et que l'interdisciplinarité seule est en mesure de produire de bonnes descriptions de l'expérience cinématographique telle qu'elle a été définie dans ce livre. Par ailleurs, l'analyste n'est qu'un amateur de théories, et il est plus prudent pour lui d'aller emprunter des outils à gauche et à droite au lieu de s'engager. L'idéal est souvent de combiner une théorie nouvelle avec une théorie ancienne, l'âge conférant des avantages et des inconvénients différents selon les cas. Pour ne citer que les inconvénients, par exemple, les tenants des théories les plus anciennes rechignent à remettre en cause les fondements mêmes de leur réflexion, tandis que les nouveaux venus sur le marché tendent à réinventer l'eau chaude en ignorant ce qui a été fait avant leur arrivée.

Dans les pages qui suivent, l'ordre de présentation des disciplines et des théories interprétatives n'est déterminé que par l'année du film qu'elles servent à étudier. Ce choix ne signifie pas, bien au contraire, qu'il est impossible de les classifier. Une classification par pays aurait été envisageable. En France, par exemple, les deux disciplines dominantes à l'heure actuelle sont l'esthétique et l'histoire. Le constat aurait été différent il y a trente ans. Une classification par paradigmes était possible aussi : c'est ce qu'a fait Francesco Casetti dans le but de proposer un panorama de l'évolution de ces paradigmes dans la seconde moitié du XXe siècle [1]. Ou, plus proche de la vision de l'expérience cinématographique défendue ici, une classification historique par objets, comme l'a proposée Barbara Klinger [2].

1. F. Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, trad. S. Saffi, Armand Colin, 2005.
2. « Film History », *Screen*, vol. 38, nº 2, p. 107-128.

À l'adresse d'un lecteur novice en la matière et désireux de savoir où se trouve actuellement la ligne de front dans la guerre qui oppose les disciplines entre elles, on dira qu'il s'agit moins d'une ligne que du croisement de deux axes d'opposition.

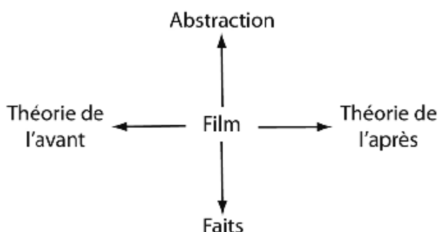


Figure 93. Les tendances actuelles, à grande échelle, des théories du cinéma. L'analyse filmique telle qu'elle a été défendue dans ce livre a surtout puisé au sud de la croix (tout ce qu'on peut voir et entendre venant du film) et à l'est (tout ce qu'il est susceptible de *nous faire*). Beaucoup de théories du cinéma cherchent à tenir compte de deux directions à la fois, pas forcément alignées (l'histoire génétique, par exemple, relie l'ouest au sud). Certaines vont jusqu'à trois, comme la poétique historique de Bordwell qui entend connecter le contexte sociohistorique des choix techniques (ouest) à la façon dont ces choix apparaissent (sud) et sont lus (est).

Le premier axe, qui rejoue à sa manière d'anciens bras de fer comme l'immanentisme contre le pragmatisme ou l'idéalisme contre le matérialisme, oppose verticalement le désir d'abstraction à la volonté d'en rester à l'observable. Du côté de l'abstraction, le film est le marchepied qui mène tout de suite à des concepts esthétiques, psychanalytiques, phénoménologiques ou, *nec plus ultra* de la distance prise avec l'objet, métaphysiques (chez Jean-Luc Nancy, par exemple). Les théories tendent ici à l'autonomie, au « *context-proof* » (imperméabilité à la

réalité sociohistorique de la séance de cinéma). Elles sont centrées sur le discours, la figure, et usent d'un métalangage. Les théories d'en face, elles, toujours sur le même axe, cherchent plutôt la ressemblance avec ce qui arrive (sur l'écran et dans les corps), le film apparaissant cette fois comme un objet technique, aux caractéristiques en partie mesurables, et le spectateur comme une vraie personne interrogeable. Quelquefois, elles ressemblent plus à des représentations ou à des cartes (c'est le cas, de façon caricaturale, dans l'analyse statistique décrite p. 285, qui n'hésite pas à produire des diagrammes).

La seconde opposition, horizontale, est déterminée par la chronologie des actes qui consistent à faire du cinéma et à voir des films. Les *théories de l'avant* (histoire génétique, esthétique de la création, certaines branches des *Cultural Studies*…) servent à décrire le contexte de fabrication de l'objet-film, avant qu'il soit mis sous les yeux des spectateurs ; celles de l'*après* à décrire sa réception et la place qu'il prend dans l'imaginaire commun.

Quinze exemples

Les sections qui suivent visent à *donner envie* d'aller y voir de plus près ; elles n'ont pas la prétention de concentrer ce qui se fait par excellence dans telle discipline, ni de faire croire qu'elles ne sont pas des résumés (toutes sont tirées de travaux bien plus riches). Il se trouverait sans doute des chercheurs qui y contesteraient tel point à propos de leur théorie favorite, mais c'est inévitable – les disciplines, à cet égard, ressemblent aux genres : ce sont d'abord des étiquettes de convenance qui ne font exister leurs objets que dans l'*usage*. Précisons également que cette liste de quinze ne prétend à nulle exhaustivité :

l'économie, la sociologie, l'histoire des techniques, l'histoire de l'art, les *Star Studies*, les *Media Studies*, la philosophie analytique et la phénoménologie, entre autres, auraient pu y figurer.

Gardiens de phare (France, 1929) avec l'aide de la sémiologie

Très pratiquée en France dans les années 1960 et 1970, notamment via la filmolinguistique de Christian Metz, la sémiologie du cinéma est traditionnellement associée au structuralisme. Il s'agit de « partir de ce qui préexiste à l'intervention de l'analyste, en révélant l'architecture sous-jacente du phénomène cinématographique [1] ». La sémiologie, à cet égard, constitue un mouvement de pensée « typique du passage du Je au Il dans la philosophie du XXe siècle, c'est-à-dire du passage de l'introspection cartésienne à l'analyse du langage lui-même, sous la coupe de Saussure et de Peirce [2] ».

Pourtant, Christian Metz ne concevait pas ses analyses totalement hors de la situation cinématographique. « Il existe dans la société depuis l'année 1895, écrivait-il, un certain type de séquences de signaux appelées “films”, que l'*usager social* considère comme ayant un sens. » La question du langage de l'image n'était pas pour Metz un pur prétexte à mettre en place des structures théoriques, mais plutôt l'occasion de construire une de ces « disciplines qui créent une rupture par rapport au bavardage dominant, qui provoquent brusquement un effet d'extériorité pour les choses les plus habituelles ». De fait – à rebours de la réputation de la sémiologie du cinéma et de

1. F. Casetti, *Les Théories du cinéma…*, *op. cit.*, p. 160.
2. W. Buckland, « Film Semiotics », *A Companion to Film Theory*, dir. T. Miller et R. Stam, Malden, Blackwell, 2004, p. 84.

son jargon de laboratoire – le langage cinématographique apparaît aux yeux d'un certain nombre de sémiologues comme « une réalité sociale, un phénomène humain tout inscrit déjà en actions et en passions qui nous importent [1] ».

POUR Comme le dit Roger Odin dans le texte pris ici en modèle d'analyse, la sémiologie du cinéma convient bien à une démarche pédagogique : une fois les outils donnés à l'élève, il peut facilement en jouer. En outre, malgré leurs éventuels défauts, ces outils « semblent infiniment supérieurs à l'impressionnisme teinté de terrorisme qui règne en maître dans une certaine critique actuelle et au bla-bla-bla rituel des ciné-clubs [2] ».

CONTRE Les deux principaux reproches adressés à la sémiologie sont l'abus de jargon et la répugnance à prendre en compte le « contenu » ou les « idées » présents dans les films. Le jargon n'a pourtant jamais empêché une discipline d'être florissante (voir la psychanalyse ou certains textes d'esthétique), et la sémiologie n'a jamais prétendu être une théorie holiste embrassant toutes les dimensions de l'expérience cinématographique. Ces reproches ont pourtant suffi, du moins en France, car elle est toujours florissante en Italie, par exemple, à écarter la sémiologie du cinéma de la poignée de « théories qui comptent » à l'université (c'est-à-dire celles qui apparaissent le plus dans les intitulés de cours, de livres et de colloques). Pour trouver de meilleurs arguments « contre », il faut entrer dans le détail de certaines descriptions structurales et en critiquer les présupposés, comme l'a fait Michel Colin en son temps.

---

1. C. Metz cité par R. Odin, « Christian Metz et la linguistique », *Iris*, n° 10, avril 1990, p. 94-97.
2. R. Odin, « Sémiologie et analyse de films (lectures de codes) », *Travaux de linguistique II*, CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1972, p. 130-152. Les autres citations de la section en proviennent.

Le film vu par Roger Odin. Mordu par un chien enragé, Henri le gardien de phare est en proie à des hallucinations cependant qu'une tempête se déchaîne. Un bateau menace de faire naufrage s'il n'allume pas la lanterne. Henri est au plus mal ; son père et sa fiancée s'inquiètent.

Roger Odin analyse les dernièrs minutes du récit. Le programme sémiologique, ici, consiste à *dépasser l'évidence* de la ressemblance du film avec le monde, pour découvrir le *processus de codification caché* qui fait que le spectateur comprend le récit. Ainsi, dans le cadre de *Gardiens de phare*, « le phare n'est pas qu'une tour émettant de la lumière, la sirène d'alarme un tuyau projetant de la vapeur, les vagues qui se brisent un plan d'eau agitée ». Un ensemble de codes anthropologico-culturels permet de passer du sens de ces objets (un phare, la mer…) à leur signification (il y a du danger). Même la coiffe bretonne qu'on aperçoit sur la tête de certains personnages dit bien plus que « cela se passe en Bretagne » – elle connote déjà le drame tout entier, la Bretagne renvoyant à « mer, récifs, phare… en un mot tragédie ».

Parmi tous ces codes, le réalisateur, Jean Grémillon, semble avoir privilégié le code kinésique. Il y a bien moins de gestes fonctionnels (marcher, ouvrir une porte…) que de gestes indiciels (révélateurs d'une atmosphère, d'un état d'esprit, d'un sentiment…). Beaucoup ont pour lieu le visage, où s'expriment les drames propres aux deux héros (le fils est dévoré par la rage ; le père est déchiré par l'obligation qu'il a de choisir entre le devoir professionnel et l'amour paternel). D'où « tous ces gestes liant la main et le visage : se passer la main sur le front, se cacher le visage dans les mains… comme si la main (symbole du pouvoir, de l'action) voulait réunifier ce “moi” démantelé par les événements ; d'où aussi l'abondance de gros plans, nécessaires pour une bonne lecture de ces signes kinésiques ».

Abordant ensuite les codes proprement cinématographiques, Odin importe une notion de la stylistique structurale, celle des *écarts internes*. Elle lui permet de mettre au jour une structure inscrite à l'intérieur de ce final des *Gardiens de phare*. En effet, il apparaît que Grémillon a représenté l'opposition entre le père et le fils par une double opposition formelle, contre-plongée cadrée pour le père, plongée décadrée pour le fils. Ensuite, il a constitué ce duo en bloc, et l'a opposé à la figure du bateau. Pour ce faire, il filme le duo de façon continue et réaliste, tandis que le bateau fait l'objet d'un filmage discontinu tirant vers l'abstraction (un cadrage coupant ne nous montre que la sirène du bateau). Sur cette opposition se greffe un rythme visuel crescendo basé sur la longueur des plans consacrés à la sirène du bateau et l'impression que nous avons d'être près d'elle. Il signifie l'urgence qu'il y a pour le père à intervenir. Au croisement des codes anthropologico-culturels et des codes cinématographiques, enfin, Grémillon s'offre le luxe de dépasser le cliché qui associe la vie à la lumière et la mort à l'obscurité, puisque ici, dans les dernières secondes du film, l'allumage de la lanterne est conditionné par la mort d'Henri.

Enthousiasme ! (URSS, 1930) avec l'aide de l'esthétique

L'esthétique telle qu'elle est aujourd'hui pratiquée dans le champ du cinéma compense un peu l'incapacité de la meilleure analyse à rendre compte des intuitions fugaces et des impressions informulées qui surviennent au cours de la projection. Elle prend volontiers pour objet, en effet, « ce qui résiste » – l'entre-images, l'à-côté, le pli, le tremblement, le déplacement, l'écume, sans parler du *je-ne-sais-quoi*, comme on disait déjà au XVIIe siècle, avant

l'invention de l'esthétique, ce sentiment fuyant qui échappe à la fois aux sensations physiques et aux raisonnements. Ainsi se trouvent défendues une autonomie et une irréductibilité du sentiment esthétique à quoi que ce soit d'autre.

L'esthétique du cinéma actuelle est prise entre trois feux (ou trois tentations) : la critique, l'histoire de l'art et la philosophie. Aller vers la critique signifie mettre en place des hiérarchies, des normes (même si elles restent implicites), et donner son avis sur la valeur absolue des films. Aller vers l'histoire de l'art signifie à l'inverse mettre en place des procédures d'analyse objectives de ce qui s'est produit quand le film a été conçu puis donné à voir.

Aller vers la philosophie, enfin, signifie lier la spécificité du cinéma à l'histoire des idées pour mettre en place la tripartition suivante : le modèle classique (où le Beau réside dans l'essence, l'idée pure, les mathématiques, la philosophie elle-même, dont l'art n'arrive jamais à égaler la perfection), le modèle critique (où il réside dans le libre jeu des facultés du sujet contemplant l'œuvre) et le modèle romantique (où c'est l'art, cette fois, qui est spirituellement supérieur aux autres formes de connaissance : le film est vrai parce qu'il est beau [1]). Le système esthétique d'André Bazin, encore influent de nos jours en France, est par exemple un modèle romantique. Le film y réalise toute sa puissance lorsqu'il provoque des épiphanies qui révèlent sur le monde (ou, à défaut, sur soi) des vérités inapprochables sans son aide. Le lien d'une telle conception avec le sentiment religieux a été souligné [2].

---

1. Pour une présentation détaillée de ces trois modèles, voir M. Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, Payot, 1992.
2. Sur la « re-sacralisation romantique », voir *ibid.*, p. 242 *sq.* ; sur la « religion du Réel » bazinienne, voir J. Aumont, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Cahiers du cinéma, 2007.

POUR L'esthétique est toujours là pour l'analyste quand les autres approches ont échoué à l'aider. Devant un film abscons, radical, déroutant, on peut lui faire confiance. C'est l'une des plus aptes, aussi, à parler de ce qui est spécifiquement cinématographique dans un film, à commencer par le grain et la matière des images. Elle se montre à l'aise, par conséquent, avec ce qu'on a appelé p. 172 le *point de contact*, ce lieu par excellence des sensations évanescentes. Même si, comme le précise kantiennement Pierre Sorlin, la « jouissance esthétique n'est pas une émotion, mais une intuition [1] ».
Preuve de son efficacité, certaines branches des sciences humaines s'inspirent d'elle : ainsi l'anthropologue Clifford Geertz conseille-t-il à ses collègues de donner un « lustre esthétique » à l'écriture scientifique, produisant ce qu'il appelle des descriptions épaisses *(thick descriptions) visant à donner plus d'authenticité au compte rendu par l'observateur d'une expérience nouvelle et défamiliarisante.*

CONTRE L'attention des esthéticiens à « ce qui résiste » les mène souvent à produire des textes qui cultivent la *singularité* du film étudié, au point de devenir eux-mêmes des textes si singuliers qu'on ne saurait en tirer quoi que ce soit d'autre qu'un intérêt autobiographique. L'esthétique, il est vrai, ne propose pas vraiment de méthode, sa conquête passant par l'imprégnation (il faut y baigner). À force d'autonomie et de recours systématique à l'intuition, aussi, elle est guettée par l'endogamie, la subjectivité du jugement de goût et par le belles-lettrisme, c'est-à-dire la mesure de la réussite des textes à leur beauté intrinsèque. Rares sont les écrits esthétiques qui s'exposent au réfutationnisme (la possibilité de dire « cette lecture est fausse ! ») – ce que ses défenseurs considèrent comme une qualité, tel Roland Barthes qui louait la « puissance de retombée » des essais « protégés esthétiquement » (c'est-

1. P. Sorlin, *Esthétiques de l'audiovisuel*, Nathan, 1992, p. 15.

à-dire leur faculté d'être compris différemment selon les lecteurs).

Le film vu par Jacques Aumont. *Enthousiasme !* a été réalisé par Dziga Vertov en 1930. Dans le texte qu'il a écrit sur ce film [1], Jacques Aumont prouve que l'esthétique n'a pas toujours les travers signalés plus haut, et qu'elle peut se montrer d'une grande utilité dans une analyse. De toute façon, quatre-vingts ans après sa réalisation, ce film qui ne se présente pas vraiment comme un récit documentaire ni comme une fiction nous est à peu près incompréhensible sans aide, et une analyse qui se contenterait de le repasser en boucle pour en extraire la substantifique moelle n'irait pas bien loin. Nonobstant l'immanentisme propre à nombre de textes esthétiques, il faut donc remettre le film en contexte, ce qui éclairera par ailleurs sa structure formelle.

Nous avons affaire à un film de propagande, qui nous propose de nous *enthousiasmer* pour les prémices du stakhanovisme. Celui-ci combine « l'abnégation dans le travail, que l'on accepte aussi dur et forcé soit-il ; l'amour pour la quantité, et surtout pour la quantité en tant qu'elle est excédentaire ; l'acceptation d'une discipline de fer ». Ces trois constituants permettent de comprendre la disposition dans la profondeur de champ, ici et là, d'éléments qui semblent disparates si l'on ne dispose pas de cette clé de lecture. Convaincre le public du bien-fondé du stakhanovisme relevait de « la guerre *de* religion autant que de la guerre *à la* religion ». À l'époque, le pouvoir soviétique avait donc « mis en place un double

1. J. Aumont, « Avant-garde : de quoi ? À propos d'*Enthousiasme* (Dziga Vertov, 1930) », *Vertov : le Cinéma du réel*, dir. J.-P. Esquenazi, L'Harmattan, 1998, p. 41-57. Les autres citations de la section en proviennent.

système destiné à galvaniser les masses : un discours volontariste fondé sur l'autoconviction, et un discours critique fondé sur le dénigrement [de ces] deux opiums du peuple [que sont] l'alcool et la religion ». Il s'agit là aussi d'une clé pour comprendre comment le film est organisé en une guerre entre deux séries, qui se déroule sur le triple champ de la bande-son, de la bande-image et des combinaisons audiovisuelles.

Cependant, entre autres raisons à cause de la propension de la caméra à enregistrer dans le détail ce qui se passe devant son objectif, la propagande laisse à désirer. « Dans ce texte bétonné, compact, voulu sans faille, il n'est pas très surprenant que des lapsus se manifestent, et que des énoncés réprimés ou inaperçus se fassent jour. » Ainsi cette paysanne qui « remonte sa jupe et gratte son dos, en un geste que le film a conservé », sans qu'on sache bien pourquoi. À ces détails incongrus s'ajoute le formalisme du récit, qui lui aussi joue contre la propagande. « Peu à peu, mais irrépressiblement, le film dérape, pour finir par se complaire dans les jeux de la vitesse et de la lumière. » Il présente des passages où « le montage, dans ses alternances réglées, est entièrement et littéralement métrique, scandé par un tic-tac de métronome ».

Cette tension entre le projet et le résultat se laisse décrire à l'aide d'outils qui croisent l'esthétique, l'histoire de l'art et l'histoire tout court. Vertov a conçu le projet de « fabriquer une icône », celle du stakhanovisme. Mais « pour faire l'icône il faut aussi le *prototypos*, l'image première », or il manque un dieu au stakhanovisme – ni Lénine ni Staline ne peuvent servir de tenant-lieu. « La vérité est que le communisme déjà stalinien de 1930 est bien incapable de produire le moindre équivalent du voile de Véronique. » Car, bien sûr, l'icône « la plus efficace historiquement et la plus aisément transposable au communisme » est le voile de Véronique, « l'image chris-

tique imprimée par miracle sur le *labanum*, l'étendard qui permit à Constantin de remporter la victoire en 312, et de fonder Constantinople peu après ».

Partie de campagne (France, 1936) avec l'aide de la sémio-pragmatique

La sémio-pragmatique, initiée par Roger Odin, a pour objet de prédilection la relation film-spectateur. Elle étudie comment le film « donne au spectateur les consignes de lecture qui lui permettront d'adopter un mode de production de sens et d'affects adapté [1] ». Convoquant, pour commencer, l'introspection (« voici ce que le film veut faire de moi, où il veut m'emmener »), elle débouche sur un modèle heuristique en forme de cadre conceptuel permettant de questionner ce qui se passe dans le réel » (et non pas sur un « spectateur idéal »).

L'outil le plus connu proposé par Odin est la distinction entre les modes spectatoriels, ces façons de construire le sens et l'affect en fonction des films et des circonstances :

> (1) Le mode spectaculaire : voir un film comme un spectacle. (2) Le mode fictionnalisant : voir un film pour vibrer au rythme des événements fictifs racontés. (3) Le mode fabulisant : voir un film pour tirer une leçon du récit qu'il propose. (4) Le mode documentaire : voir un film pour s'informer sur la réalité des choses du monde. (5) Le mode argumentatif/persuasif : voir un film pour en tirer un discours. (6) Le mode artistique : voir un film comme la production d'un auteur. (7) Le mode esthétique : voir un film en s'intéressant au travail des images et des sons. (8) Le mode énergétique : voir un film pour vibrer au rythme des images et des sons. (9) Le mode privé : voir un film en

1. R. Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000, p. 76.

faisant retour sur son vécu et/ou sur celui du groupe auquel on appartient [1].

POUR **La sémio-pragmatique prend en compte la situation cinématographique, notamment la direction d'attention et la gestion des affects. Elle est très proche de la démarche mise en œuvre ici de « retour au spectateur ordinaire ». Elle est également l'une des rares disciplines à lier le paradigme immanentiste au paradigme pragmatique, autrement dit à poser comme un point commun entre tous les spectateurs « à la fois la croyance au texte et à son existence autonome, et la reconnaissance que le sens d'un texte change avec le contexte »** [2].

CONTRE **La sémio-pragmatique a le même défaut que les sciences cognitives, elle est souvent plus utile pour parler du cinéma en général que d'un film en particulier. Elle nécessite aussi de savoir se fixer des limites épistémologiques, sous peine de continuer l'analyse à l'aide des *Reception Studies* et de la sociologie de l'individu dans le but de vérifier sur le terrain quels processus de production de sens ont effectivement été mobilisés.**

Le film vu par Roger Odin. « M. Dufour, quincaillier à Paris, entouré de sa belle-mère, de sa femme, de sa fille et de son commis Anatole, qui est aussi son futur gendre, a décidé, après avoir emprunté la voiture de son voisin le laitier, en ce dimanche de l'été 1860, d'aller se retrouver face à face avec la nature… » (premier carton du film).

Il s'agit d'une adaptation de Maupassant, tournée en 1936 et montée après guerre – le film sortit en 1946, expliquant :

1. R. Odin, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux*, vol. 18, nº 99, 2000, p. 49-72.
2. R. Odin, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Presses universitaires de Grenoble, 2011, p. 15.

« Ce film réalisé par Jean Renoir n'a pu être, pour des raisons de force majeure, tout à fait terminé […] Nous avons décidé de vous le présenter tel qu'il est. Pour le rendre compréhensible, nous y avons ajouté deux sous-titres » (deuxième et dernier carton).

Roger Odin en analyse exclusivement le début, en se mettant à la place d'un spectateur qui le voit pour la première fois. On remarque dès ce carton, dit-il, « l'utilisation des déictiques renvoyant directement à la situation de communication filmique : *Ce* film… *Nous* avons décidé de *vous* le présenter [1]… ». Mais le film n'a pas l'intention de communiquer ; il veut bien plutôt nous amener quelque part, nous orienter cognitivement. Cette orientation, ce voyage à accomplir ont pour but l'entrée dans le monde diégétique. « Tout est mis en œuvre, en ce début de film, pour canaliser mon regard vers ce qu'il doit voir, pour lui éviter tout effort, tout risque d'errements. » Il ne s'agit plus d'être assis devant un écran, mais de passer un dimanche au bord de l'eau, en 1860.

Ce projet permet d'expliquer pourquoi les premiers plans du film sont littéralement classés selon une logique de gradation dans leur *valeur de découverte*. Le paysage, puis un inconnu, puis les personnages du film. Reste à trouver un moteur narratif, une *mise sous tension dramatique*. Selon une tradition décrite ici même (p. 44), ce sera une opposition entre deux personnages, Rodolphe et Henri. Le premier manifeste haut et fort un désir de regarder les femmes qui viennent d'arriver, le second prétend s'en désintéresser au profit des plaisirs de la boisson – l'absinthe, en l'occurrence.

---

1. R. Odin, *De la fiction*, *op. cit.*, p. 77. Toutes les citations suivantes proviennent du chapitre « Lectures fictionnalisantes de *Partie de campagne* » de ce livre, p. 75-102.

Aux yeux d'Odin – qui a choisi *Partie de campagne* également pour cette propriété emblématique – Rodolphe et Henri figurent le clivage présent chez tout spectateur de cinéma entre le *moi spectatoriel* et le *moi antispectatoriel*, hésitation décrite ici aussi sous les termes de l'être-dedans et de l'être-devant. Le dispositif grâce auquel Rodolphe jouit du spectacle des femmes qui s'amusent au soleil est d'ailleurs très cinématographique : une fenêtre, un cadre dans le cadre, éclairé alors que les deux amis se trouvent dans une pièce plongée dans l'ombre. Effet trou de serrure garanti. Rodolphe exemplifie les relations de désir, et Henri les relations d'objet, ou de contre-désir. Cette tension « fait de moi un spectateur dynamisé, accordé à la dynamique fictionnelle qui anime désormais *Partie de campagne* ».

Pour entretenir cette dynamique une fois qu'il l'a présentée, le récit articule ensuite « moments de voyeurisme triomphant et moments de frustration radicale ». L'hypothèse selon laquelle le spectacle des hommes regardant Henriette faire de la balançoire rejoue la situation cinématographique permet de justifier le choix des regards-caméra, dans le champ-contrechamp entre Henriette et les séminaristes émoustillés à leur corps défendant par cette apparition ingénue. « N'y a-t-il pas comme une provocation à me contraindre, moi spectateur-voyeur, à regarder une série de personnages qui me regardent ? » Ce petit jeu continue avec l'expression du désir de Rodolphe, toujours rivé à Henriette qui se balance, au 26e plan du film : « Si elle pouvait s'asseoir, le paysage deviendrait beaucoup plus intéressant. »

Et Henriette, bonne fille, s'assoit au plan 27… Cependant – conformément toujours aux particularités du spectacle cinématographique, et notamment à la dialectique champ/hors-champ –, « le travail du film inscrit la frustration au cœur même de la satisfaction : [d'une

part,] la vitesse de déplacement de la balançoire, encore accentuée par l'utilisation de la courte focale, produit une image déformée et floue qui ne permet guère au voyeur de voir » ; d'autre part, Henriette sort régulièrement du champ. Ce que ne manque pas de remarquer Henri, en bon spectateur rétif : « Peuh ! On voit tout et on ne voit rien du tout. »

En résumé, « de par sa structure et le travail filmique qu'il met en œuvre, [cette ouverture de *Partie de campagne*] apparaît, à l'instar de l'escarpolette dans la diégèse, comme une prodigieuse machine à jouer avec mon désir de voir. Le résultat est un accroissement exceptionnel de mon investissement scopique [1] ».

La Règle du jeu (France, 1939) avec l'aide de l'histoire génétique

L'histoire du cinéma a longtemps été autre chose que de l'histoire proprement dite – plutôt un panorama critique des styles. La différence n'est d'ailleurs pas souvent faite, hors de l'Université, entre l'histoire du cinéma comme discipline (à ce titre, une branche de l'histoire tout court) et l'histoire du cinéma telle que les médias (avec parfois la complicité des institutions) la fabriquent en répercutant les jugements de valeur des critiques professionnels. Pour ce qui concerne l'histoire-discipline, qui nous intéressera ici, *tout* la concerne dans l'expérience cinématographique, y compris la réception du film. C'est pourquoi elle est souvent en concurrence sur ce point avec les *Cultural Studies* et autres *Visual Studies*. D'autant qu'une branche appelée « histoire culturelle » se différencie de l'histoire traditionnelle en ce qu'elle « travaille les

1. *Ibid.* p. 90.

textes en eux-mêmes, non en tant que simples documents sur d'autres phénomènes, mais en saisissant leur mode de fonctionnement propre [1] ». Sans parler de la microhistoire (*microstoria*) et de l'histoire locale de la réception, attachées à reconstituer la façon de voir des « consommateurs anonymes, ces *inconnus habituels* qui font l'histoire du cinéma [2] » en faisant exister les films hors de la vie académique et de l'espace médiatique.

L'histoire du cinéma, en tant que discipline académique, se divise également en branches : histoire des techniques, histoire économique, histoire des styles et des genres, histoire intermédiale, etc. Parmi elles, c'est le courant de l'histoire génétique qui a été pris en exemple. Comme la critique génétique en littérature, il travaille l'« avant-texte » : événements qui ont pu être à la source de la décision d'écrire le scénario ou de faire le film, travail de préparation, tournage, montage. Tout lui est bon : confidences des auteurs et des techniciens s'ils sont encore vivants, notes de travail, mémos, plans de tournage, fiches de paie…

POUR **L'histoire est susceptible de fournir à l'analyste la cause factuelle de bien des choix techniques et artistiques opérés durant la fabrication du film, et les « cadres de pensée » en vigueur au moment où le film a débuté sa carrière. Un travail d'historien aide par exemple à comprendre que *Rome, ville ouverte* (Rossellini, 1945), « à travers son pessimisme, sa volonté de gommer la collaboration et d'illustrer l'unité morale de l'Italie », reflète le désarroi de ces intellectuels qui ont d'abord « soutenu les thèses et les mythes du régime fasciste » et se sont ravisés durant l'été 1943 [3].**

1. M. Lagny, *De l'histoire au cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Armand Colin, 1992, p. 193.
2. J.-M. Leveratto, *Cinéma, spaghettis…*, *op. cit.*, p. 194.
3. Résumé d'un travail de P. Sorlin par J. Aumont et M. Marie dans leur *Analyse des films*, Nathan, 1988, p. 199. L'histoire du cinéma, en France, a sa revue, *1895* (http://1895.revues.org).

CONTRE Pour faire de l'histoire, de la vraie, il faut se retrousser les manches. Pas d'histoire sans écumage d'archives ni recherche de témoins. Il s'agit d'une qualité, bien entendu, mais d'une qualité scientifique, qui protège l'histoire des amateurs, donc qui en éloigne les analystes habitués à tout obtenir depuis leur fauteuil, télécommande en main. La plupart du temps, les analystes pressés se contentent de sources de seconde main. Or cet emprunt peut se révéler hasardeux, car l'historien ne présente pas toujours ses résultats à la manière d'un greffier. L'histoire appartient elle-même à la classe des récits, comme dit Roger Chartier, donc narrativise déjà ce qu'elle délivre. En outre, l'historien de cinéma lui aussi doit souvent aller chercher hors de son champ des hypothèses organisant ses données. Un historien des techniques qui se contenterait d'énumérer les étapes de la mise au point de la caméra sans rien connaître du fonctionnement de l'œil humain, par exemple, peinerait à comprendre vraiment ce qu'il décrit.

Le film vu par Olivier Curchod et Christopher Faulkner. Le travail pris comme référence, *La Règle du jeu. Scénario original de Jean Renoir* [1], suit parfaitement la distinction susmentionnée, en ce qu'il sépare nettement les données sorties d'archives et leur commentaire. Dans sa première partie, il nous donne les états successifs du scénario. L'évolution des personnages et des péripéties au fil des brouillons et des corrections permet de savoir où le scénariste-réalisateur veut en venir. Il s'agit d'une aide précieuse, par exemple, pour dessiner la psychologie des personnages quand, du point de vue de l'analyste, plusieurs solutions sont possibles.

1. *La Règle du jeu. Scénario original de Jean Renoir*, éd. O. Curchod et C. Faulkner, Nathan, 1999. Les autres citations de la section proviennent de cette source.

Intéressons-nous à la scène d'ouverture du film. Octave est venu accueillir André, qui atterrit au Bourget sous les yeux des reporters après avoir traversé l'Atlantique. Mais les retrouvailles ne sont guère chaleureuses ; chacun se montre volontiers distant, sinon cassant, surtout quand le moment vient d'évoquer Christine, la femme pour les beaux yeux de laquelle André a (en vain) accompli son exploit. Christine n'est « même pas venue » à sa rencontre. Mais les premières versions du dialogue montrent qu'Octave se soucie peu du chagrin que provoque cette absence chez son ami André :

> OCTAVE. — Te voilà célèbre, maintenant. On va donner ton nom à des pâtes dentifrices.
> ANDRÉ. — Ne sois pas stupide. Où est Christine ?
> OCTAVE. — Christine ? Je ne l'ai pas sur moi ! [...]
> ANDRÉ. — Et tu restes planté là avec ton sourire satisfait !
> OCTAVE. — Je ne vois pas où est le drame !

Ce dialogue n'a jamais été tourné. Le travail ultérieur s'est attaché à rendre les personnages plus humains, plus touchants. Octave devient sentimental, et cesse de prendre à la légère l'exploit et la peine de son ami. Un détail symptomatique à cet égard est le remplacement, à la fin de la scène, de « va te coucher ! » par « viens te coucher ». Le verbe aller, utilisé comme auxiliaire, connote l'ordre, tandis que le verbe venir suggère qu'Octave va raccompagner son ami, un geste plus consolant que celui de l'envoyer au lit comme un enfant. De la même façon, André va cesser lui aussi d'attaquer Octave et changer d'attitude face à Christine. Cessant de l'accuser de *se moquer de lui*, il la trouve seulement *déloyale*, soit un degré au-dessous de *moqueuse* dans l'échelle de la cruauté.

À cet égard, les versions successives du scénario permettent d'observer comment Renoir se débrouille avec les problèmes de logique artisanale. Le personnage

d'Octave, le chef d'orchestre raté que joue Renoir en personne, aimerait voir tous ses amis, ses amours et lui-même vivre connectés par des relations qu'il aurait choisies. Ce désir est explicite dans le film. Mais dans la première version du scénario une métaphore le soulignait davantage, celle du fil du micro, qu'Octave proposait à la radioreporter de porter pour pouvoir passer à travers la foule du Bourget : « Vous avez sûrement besoin de quelqu'un pour tenir votre fil… Au milieu d'une foule pareille, on va vous l'abîmer, votre fil… si on ne s'en occupe pas ! » C'était un peu lourd ; aujourd'hui, on ne voit plus que le fil, sans commentaires, ce qui rend le *foreshadowing* plus subtil.

Quand Renoir jette ses premières idées, l'ouverture du récit est grandiose, et l'exploit d'André faramineux. Le ministre est là, la radio américaine. Tout cela disparaîtra progressivement. Les difficultés financières se sont en effet amoncelées, et les quelques plans qui subsistent constituent « un maigre souvenir de l'effet visuel qui ouvrait la séquence dans son état initial ». Quant aux données techniques de l'exploit d'André, notamment la comparaison avec le record de Lindbergh, elles appartiendraient par leur caractère démodé aux « indices, aussi secrets que révélateurs, qui trahissent [en Renoir] un homme d'une autre génération ». On voit ici que l'historien, quand il analyse, prend des risques. Le fait que le record de Roland soit peu spectaculaire, en effet, corrobore la décision du ministre de se faire représenter par un obscur subordonné, et surtout rend Roland plus proche de nous, en évitant de le transformer en surhomme. Peu importe si Renoir a coupé dans le grandiose pour des raisons budgétaires ou pour modifier le profil du personnage, la seconde solution est plus élégante aux yeux d'un spectateur soucieux de « rencontrer » un artisan aimant le travail bien fait.

Quand l'historien se comporte en historien, il éclaire nombre de choix artistiques qui restent muets aux yeux du simple analyste. Seul un fin connaisseur des années 1930 peut savoir que la radioreporter du début « parodie le babil faussement naturel des reportages en direct, spécialité de Radio Cité », ou s'apercevoir qu'André vole sur un Aiglon, petit appareil sur lequel l'acteur même qui joue André, Roland Toutain, alors célèbre aviateur, volait dans ses meetings aériens… Mais chaque fois que l'historien émet des hypothèses interprétatives, il perd la sécurité scientifique de la simple mise au jour des données. Écrire, par exemple, que Christine fait preuve d'une « confiance naïve » à l'égard de son mari, c'est oublier la valeur performative du langage. En effet, Christine *déclare* à son mari qu'elle a toute confiance en lui, ce qui n'est pas du tout la même chose que d'accorder sa confiance pour de bon. Et cette déclaration possède une étonnante valeur performative, car elle a pour effet de rendre ce mari (pourtant volage) immédiatement fidèle. Rien n'empêche donc de considérer que Christine, loin d'être naïve, l'a dit sciemment sans le penser, dans l'espoir d'améliorer les choses.

Picnic (États-Unis, 1956) avec l'aide des approches adaptationnistes

Les approches adaptationnistes ne tirent pas du tout leur nom de l'adaptation à l'écran des livres et des BD, mais des théories de l'adaptation des êtres vivants à leur milieu. Appelées outre-Atlantique les *Cognitive-Evolutionary Film Studies* (CEFS), elles font appel à la psychologie cognitive et au néodarwinisme, et demeurent inconnues en France, pays où depuis le milieu du XXe siècle, « au sein de l'intelligentsia française, la psychologie est disqualifiée tandis que la psychanalyse a

acquis la dignité de référence, voire d'adversaire éminent[1] » (une remarque particulièrement vraie dans le champ des études de cinéma). Quant au néodarwinisme, il est peu connu du grand public, et les médias véhiculent fréquemment des énormités à propos de la théorie unifiée de l'évolution. Il en va différemment en Europe du Nord et aux États-Unis, même si les CEFS y sont bien moins développées que leurs adversaires traditionnels, les *Gender & Cultural Studies*.

L'objet de prédilection de ces approches est ce qui se passe en nous quand nous regardons des films, c'est pourquoi il a été parfois question d'elles dans le présent livre. Hugo Münsterberg, qui en est le précurseur, voyait déjà en 1916 le spectateur comme une personne qui exerce son attention, éprouve des émotions réelles, et va au cinéma d'abord parce qu'on y raconte des histoires intéressantes[2].

Trois dimensions de l'expérience cinématographique se prêtent particulièrement bien à une approche adaptationniste :

– Le grain du film. Les CEFS sont parfaites pour étudier la reconstitution de la profondeur à partir d'une surface plane (l'écran) et celle du mouvement à partir des images fixes du film, pour expliquer pourquoi le *run and gun* rend un peu malade, et pourquoi un raccord-mouvement fonctionne ou non. Éventuellement, ces

1. J. Carroy *et al.*, *Histoire de la psychologie en France*, La Découverte, 2006, p. 221.
2. Voir H. Münsterberg, *The Photoplay* [1916], New York, Dover Press, 1970, p. 93. La version actualisée de cette approche peut être trouvée aujourd'hui dans les ouvrages de T. Grodal, notamment *Embodied Visions. Evolution, emotion, culture and film*, New York, Oxford University Press, 2009. Les CEFS ont par ailleurs leur revue : *Projections. The Journal for Movies and Mind* (http://journals.berghahnbooks.com/proj).

explications requièrent des expériences en laboratoire (comme dans le courant dit *neurocinematics*). Ici, le spectateur est d'abord un corps forgé par des milliers d'années d'évolution.

– L'avis (en termes d'éthique) ou la réaction (viscérale) des spectateurs face à certaines images dont le cinéma est friand et qui « *font* quelque chose » lorsqu'on les regarde (injustice, violence, ébats sexuels…). C'est le domaine des approches *bioculturelles*, parmi lesquelles la psychologie socio-intuitionniste, une branche de la psychologie sociale.

– Les moteurs du scénario, notamment lorsqu'ils sont liés à la psychologie des personnages. Courante dans les études littéraires américaines, notamment sous l'égide de Joseph Carroll, cette approche sera utilisée ci-dessous.

POUR Les CEFS proposent une description convaincante du succès mondial des récits audiovisuels, à la fois de près (comment ça marche ? comment transformons-nous des sons et des points lumineux en univers ?) et de loin (qu'y a-t-il de commun entre les films qui font courir les foules ?). Elles conviennent aux analystes un peu terre à terre, qui aiment voir ce sur quoi ils travaillent – avec elles, pas d'inconscient, d'ineffable, d'œdipe ni de mystérieuses émergences bergsoniennes du mouvement.

CONTRE Comme la sémio-pragmatique, les CEFS sont plus utiles pour travailler sur le cinéma en général que sur un film en particulier, puisqu'elles sont conçues pour trouver des points communs (entre les films aussi bien qu'entre leurs spectateurs), non des singularités. Elles ne font par ailleurs que la moitié du chemin : on ne peut les employer qu'associées à celles qui devraient être leurs complices et non leurs ennemies, les approches culturelles au sens large. Elles supposent aussi de savoir lire l'anglais et de se plonger dans la théorie de l'évolution, dont les derniers déve-

loppements sont bien plus complexes, subtils et dérangeants qu'on ne l'entend dire dans l'espace public.

Le film. Les récits narratifs les plus vendus au monde, sous forme d'œuvres littéraires et audiovisuelles, sont les récits sentimentaux mettant en scène un couple hétérosexuel. Et beaucoup d'entre eux utilisent comme moteur narratif l'écart qui sépare les avis de ses deux membres quant au type de relations qu'ils devraient entretenir. Cet écart s'observe dès la formation du couple, dans les stratégies de prédation (la saga *Twilight*, pour prendre un exemple actuel, traite largement de cette question), et dans la conduite à tenir ensuite. L'investissement féminin est tellement plus coûteux si l'idylle mène à la procréation que, dans le champ de bataille du consentement hétérosexuel (*battlefield of consent*), le dernier mot tend à être prononcé par les femmes, ce qui fait d'elles le sexe qui montre le plus de discernement (*the choosy sex*). Bien entendu, le progrès des facilités contraceptives tend à modifier la donne, mais les films à succès continuent à privilégier les histoires de couples qui durent (quand bien même ils n'ont pas l'intention d'avoir d'enfants) au détriment de la représentation d'une sexualité ludique, donc continuent à valider ce déséquilibre du discernement.

Les récits qui mettent l'accent sur le moment de la sélection (et ils le font presque tous, au point que la formule *Boy Meets Girl* devrait devenir *Girl Selects Boy* quoi que le *boy* puisse en penser) introduisent souvent un second facteur de déséquilibre. C'est un triangle amoureux – une fille et deux garçons, par exemple, comme dans *Titanic* ou *Twilight*. Les deux plaisent à l'héroïne, qui se demande que faire. En général, chacun des garçons exemplifie un des deux types que la psychologie adaptationniste désigne par le jeu de mots *Cads &*

Dads (les fripouilles et les papas). Le *Cad* est un garçon attractif qui donnera de « bons » gènes à l'enfant (la moitié de ceux qui lui ont permis d'avoir un joli corps), mais il y a peu de chances qu'il reste pour l'élever ou pour défendre la famille contre d'éventuelles prédations. Quant au *Dad*, il n'est pas beau, mais fiable ; ses gènes ne permettront pas de rendre à coup sûr l'enfant robuste, en revanche il protégera aussi longtemps qu'il le faut cette fragile progéniture et sa mère des dangers du monde.

Aucune solution n'est *a priori* meilleure que l'autre. Tout dépend du cadre social et historique : un *Cad*, par exemple, est un bon choix dans une société où la force physique compte, ou bien qui délègue l'éducation des enfants à d'autres personnes que les parents. De nombreux récits, depuis des siècles, utilisent ce balancement comme moteur – on en trouve par exemple la trace au XVIIe siècle sous la forme de l'opposition morale entre *amour de concupiscence* et *amour de bienveillance*. De nombreux classiques hollywoodiens, comme *L'Homme des vallées perdues* ou *Sunset Boulevard*, l'exemplifient strictement. C'est le cas aussi pour *Picnic*, dans lequel Madge (Kim Novak) hésite entre un *Cad* et un *Dad*[1].

Côté *Cad*, Hal (William Holden) est l'un de ces héros masculins *all body* (tout en corps), un « objet sexuel presque irrésistible dont l'esprit n'a guère d'importance », comme l'écrit Catherine Belsey des héros des romans Harlequin. Pas très intelligent, élevé lui-même par un *Cad* qui ne lui a rien transmis d'autre qu'une paire de bottes, il va de ville en ville vendre ses bras dans des jobs sans avenir. Côté *Dad*, Allan n'est que *pas mal* de sa personne. Timide, paralysé par la beauté de Madge (une

1. Analyse tirée de L. Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, *op. cit.*

beauté radicalement différente du genre de capital qu'il a reçu, lui, à sa naissance), il lit des livres dont Madge ne comprend pas un traître mot. Élevé lui-même par un *Dad* richissime, il a eu toute sa vie sous les yeux un modèle paternel attentif, éducateur et protecteur, et représente, comme dit la mère de Madge, le meilleur parti de la ville.

Le film est organisé, notamment autour de la mise en scène en profondeur (*depth staging*), du choix des objets, des anecdotes, des décors et des costumes, autour de ce balancement. Dans une perspective romantique, il travaille à nous montrer que le choix de Madge est à la fois irrationnel (ayant sous les yeux l'exemple d'une mère abandonnée par un *Cad*, elle sait ce qui va lui arriver) et rationnel (Madge épouse quelqu'un qu'elle comprend ; comme elle, il n'a que son capital génétique pour tout bien, ce qui le prédispose à se trouver traité comme un objet). Hal est un prédateur, c'est vrai (elle le regarde à travers une moustiquaire, la première fois), mais ce comportement lui apparaît limpide. Elle-même, en cette première scène, porte une robe coupée dans un tissu de type camouflage. Elle se fond dans les buissons, elle est *nature*, elle écoutera son cœur et son corps, pas sa tête (si elle écoutait sa tête elle épouserait Allan). Du reste elle aussi, comme Hal, est le produit d'un *Cad*, qui lui a légué son patrimoine génétique avant de filer. La mère de Madge porte d'ailleurs, toujours dans la scène d'ouverture, une robe vert feuillage – pas en camouflage, seulement verte – qui rappelle qu'elle aussi, jadis, même si elle a policé ce côté-là en elle, a agi de façon nature.

Une autre histoire, dans le film, oppose le choix de Madge au non-choix de Rosemary (Rosalind Russell), qui s'est montrée trop *choosy* dans sa jeunesse et n'a plus le capital beauté suffisant pour attirer le moindre *Cad*… Le film se termine de façon ouverte, sans donner à Hal

l'information selon laquelle Madge accepte de le rejoindre. On peut imaginer qu'elle tentera de le rendre un peu plus *Dad*, conjugaison bien entendu idéale.

À bout de souffle (France, 1959) avec l'aide des Gender Studies

Il est possible de traduire *Gender Studies* par *études de genre*, mais ce n'est pas très heureux en ce qui concerne le cinéma, car *genre* y désigne d'abord en français le *genre de films* que l'on va voir. Or le genre dont s'occupent ces études est le rôle sexué. Loin de « privilégier un “objet” particulier – femmes ou images de femmes –, renverrait-il à la moitié de l'humanité, [elles explorent, en effet,] la façon dont les cultures pensent, construisent, fantasment leur dimension sexuée [1] ». *Women's studies* et *men's studies* sont d'ailleurs aussi florissantes les unes que les autres.

Choisir les *Gender Studies*, c'est utiliser une branche des *Cultural Studies* (voir plus loin) qui a particulièrement bien réussi dans le monde académique à l'échelle mondiale. Car « les identités de sexe et les rapports entre les sexes [sont] des *constructions sociales*, variables selon les époques et les sociétés, traversées comme toute construction sociale par des *rapports de domination* et des résistances à cette domination ». En ce qui concerne le cinéma, elles permettent « une analyse critique des représentations filmiques en tant qu'elles reconfigurent inlassablement, et plus rarement critiquent les normes sexuées qui favorisent et légitiment la domination masculine [2] ».

1. G. Sellier, « *Gender Studies* et études filmiques », *Les mots sont importants*, septembre 2005, consultable sur http://lmsi.net.
2. N. Burch et G. Sellier, *Le Cinéma au prisme…*, *op. cit.*, p. 10.

Alors que « les universités anglophones de par le monde leur consacrent des départements entiers », notons qu'à cause de la tradition esthético-cinéphilique elles constituent « une discipline quasiment interdite de séjour en France, à peine tolérée en sociologie et en histoire. Les rares chercheurs et chercheuses qui s'y livrent sont souvent réduit(e)s à une quasi-clandestinité [1] ».

POUR Rares sont les films qui ne se servent pas de la différence des sexes, des préférences sexuelles et des rôles sexués pour en tirer un déséquilibre susceptible de faire avancer le récit. Ignorée pendant des dizaines d'années alors qu'elle est au centre du plaisir et de l'intérêt du spectateur ordinaire, cette question est d'autant plus importante que l'effet performatif du cinéma, repéré déjà par Marcel Mauss, le conduit à construire lui aussi les rapports entre les sexes et les rôles sexués. On ne peut prétendre analyser sérieusement un film en restant aveugle à cette dimension, et les *Gender Studies* fournissent nombre d'aides en la matière, la plupart accessibles aux débutants.

CONTRE Croire que la question des rôles sexués surpasse en importance toutes les autres ou les détermine est sans doute discutable. Par ailleurs, le débutant doit commencer par faire le tri dans la masse colossale de travaux anglophones disponibles. Tout n'est pas exploitable à égalité. Certains textes sacrifient au militantisme la scientificité et la transparence méthodologique, qu'ils associent parfois au point de vue patriarcal. De nombreux autres, pour parler des rôles sexués, se servent de la *French Theory* et de la psychanalyse, ce qui éloignera d'eux les amateurs rétifs à ce genre d'approches (ce serait pourtant dommage de jeter le bébé avec l'eau du bain).

1. *Ibid.*, p. 12.

Le film vu par Geneviève Sellier. *À bout de souffle*, comme la plupart des films de Godard, a fait naître un torrent de commentaires. Des milliers d'articles et de livres le citent ou le décortiquent, aboutissant la plupart du temps à confirmer le statut d'artiste génial de son auteur. Rares sont ceux qui étudient les rôles sexués tels qu'ils apparaissent au travers de ses deux personnages principaux, Michel (Jean-Paul Belmondo) et Patricia (Jean Seberg). Pourtant, même s'il a de sérieuses velléités en matière formelle et entend rompre avec le « cinéma de papa », ce film raconte tout de même une histoire où les péripéties s'enchaînent de manière causale. Comme on l'a signalé plus avant, les critiques de l'époque n'ont d'ailleurs même pas pris la peine de signaler les sautes dans son montage, ce geste esthétique si célébré et désormais si visible.

Or, se pencher sur les différences qui séparent Michel de Patricia, dans l'histoire comme dans le récit, c'est s'apercevoir que *À bout de souffle* est bel et bien du cinéma de papa. Non pas dans le sens original de l'expression, désignant le cinéma français à l'ancienne qui attirait encore les foules au début de la Nouvelle Vague, mais dans celui d'un cinéma où papa fait sa loi, entouré de femmes-enfants. Cette loi est d'autant mieux dissimulée que la Nouvelle Vague « fait disparaître les rapports de classe » et chronique des « rapports amoureux qui semblent échapper à toute détermination sociale » [1].

Michel est « une figure masculine héritée du romantisme ». Au volant de sa belle voiture, pistolet en main, défiant le soleil et se moquant des auto-stoppeuses « trop moches », il est le « seul maître à bord, [et] la caméra

1. G. Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, CNRS Éditions, 2005, p. 88.

nous fait complètement partager la sensation jubilatoire d'indépendance et de maîtrise qui le saisit ». Après le meurtre d'un motard, « il passe systématiquement à travers les mailles du filet policier, sur un mode proche du conte de fées, et même quand Patricia l'a trahi, il pourrait encore s'enfuir grâce à la voiture d'un copain, mais il décide de rester et de mourir. C'est donc un suicide à peine déguisé provoqué par la trahison de la femme aimée » [1].

En face, cependant, l'héroïne n'a pas droit à ce traitement. La distribution du savoir est inégalitaire, pour commencer. On dirait que Michel a en quelque sorte déjà vu le film : il sait, avant qu'elle le fasse, que Patricia va « sourire par lâcheté », et qu'elle n'arrive pas à allumer sa cigarette parce qu'elle a peur (elle a effectivement peur d'être enceinte). Complicité avec le spectateur, amené à jouir de la *vista* du héros. Ensuite, Patricia est présentée comme une fille inconséquente, qui ne comprend pas Michel (alors que nous, qui sommes avec lui depuis le début, le comprenons fort bien : connivence, là encore). Certes, elle affiche une culture supérieure à celle du héros – ce qui arrive très rarement chez le Godard des années 1960 –, et qui plus est une « culture légitime » au sens de Bourdieu. « Mais chaque fois qu'elle parle de Renoir, de Bach, de Faulkner, de Dylan Thomas, etc., Michel la rabroue grossièrement ou la contredit avec assurance sans qu'elle réagisse, si bien que sa culture apparaît davantage comme un vernis social que comme quelque chose de vital et d'intériorisé, comme ce sera le cas dans les autres films de Godard, où c'est le personnage masculin qui manifeste la culture. »

1. *Ibid.*, p. 103. Les citations suivantes proviennent de l'analyse d'*À bout de souffle* donnée par cet ouvrage p. 103-105.

Dans bien des films de la Nouvelle Vague, conclut Geneviève Sellier, « les personnages féminins sont des concrétisations du désir et des peurs du héros masculin, et le spectateur n'a accès à elles qu'à travers le regard de celui-ci. Elles incarnent directement ou indirectement la fatalité qui va s'abattre sur lui, par le fait même qu'il tombe amoureux d'elles. Pour exister, il doit les écarter ou les détruire, mais il peut aussi se détruire lui-même [1] ».

À bout de souffle n'est évidemment pas réductible à ce traitement inégalitaire des personnages, mais il serait difficile de nier qu'il *nous* propose – à nous, spectateurs et spectatrices – un fascinant modèle comportemental masculin (vivre vite et mourir jeune) qui n'a pas son équivalent féminin (sinon sous forme de modèle au sens du *look*, de la coupe de cheveux, de l'accent charmant et de la façon de baisser les yeux, c'est-à-dire un modèle de séduction). Ce qui construit du côté de la spectatrice, *nolens volens*, une forme d'*exil* (voir ici, p. 159).

Alien (États-Unis, 1979) avec l'aide de l'anthropologie

On n'entrera pas ici dans la guerre des frontières censées délimiter l'anthropologie de l'ethnologie et de la sociologie. Quantité de travaux dans ces trois disciplines concernent le cinéma, c'est tout ce qui importe à l'analyste. S'agissant de l'anthropologie du cinéma, plusieurs manières de procéder coexistent. Au fil du présent livre, l'une d'elles a souvent été citée, celle que pratique Jean-Marc Leveratto en étudiant le spectateur ordinaire et la façon dont il transmet à ceux qui l'entourent le plaisir

1. *Ibid.*, p. 132.

qu'il a eu à voir un film. Cette démarche est « centrée sur le recueil du vécu du spectateur et la valorisation de sa mémoire, [corrigeant] la vision déterministe du sociologue, attentif d'abord à la dimension de la reproduction des classes sociales ». L'anthropologue s'y montre, et notamment parce que *lui aussi* est cinéphile, un « observateur qui se rapproche de l'action, s'y implique et cherche à reconstituer les médiations entre les différents acteurs que les objets ont permis de réaliser »[1].

Découvrons donc ici une autre manière de faire de l'anthropologie avec le cinéma, centrée non plus sur les spectateurs mais sur les films. Parente des analyses de mythes amérindiens par Lévi-Strauss et de l'anthropologie de l'imaginaire (Hélène Tuzet), qui recherchent les archétypes structurants à travers les mythes, la démarche de Marika Moisseeff vise à inclure certaines représentations cinématographiques dans un corpus mythologique. Elles lui servent, en l'occurrence, à « éclairer les soubassements de l'idéologie occidentale se rapportant à la différence des sexes et des cultures[2] ». Même si les anthropologues tendent à ne conférer le statut de mythes qu'à « des récits recueillis ailleurs ou écrits à une autre époque », il en existe autour de nous. Et pour cause : les mythes sont des *façons d'organiser l'expérience*.

Même quand ils racontent des histoires qui se déroulent en des espaces fantastiques et des époques lointaines du passé ou du futur et font vivre des héros aux pouvoirs incroyables, les mythes « entretiennent un rap-

1. J.-M. Leveratto, *Cinéma, spaghettis…*, *op. cit.*, p. 20 et 79. Sur ce thème, du même auteur, voir *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, La Dispute, 2006.
2. M. Moisseeff, « La procréation dans les mythes contemporains », *Anthropologie et sociétés*, vol. 29, nº 2, 2005, p. 69. Toutes les citations de la section proviennent de cet article, p. 69-94.

port d'adéquation avec la réalité ». Ce paradoxe leur permet « d'évoquer la relation hiérarchique entre deux plans de la réalité : d'une part celui des faits visibles directement appréhendables, d'autre part celui, plus inaccessible, des principes organisateurs qui sont à l'origine de ces faits tangibles ». C'est en cela que les mythes relèvent de la *métareprésentation* : ils ne représentent pas le monde, mais *une* façon de penser la manière dont le monde est organisé, « correspondant à l'idéologie d'une aire culturelle donnée ».

M. Moisseeff a choisi en guise d'aire culturelle les « sociétés qui se sont rangées sous les auspices de la science et de ses supposés progrès ». Il se trouve que ces sociétés produisent des récits de *science-fiction*, qui ont fini par former un corpus mythologique, mélangeant vulgarisation scientifique, éthique et téléologie (c'est-à-dire « perspective sur les finalités de l'humanité »). Chaque fois, en effet, dans ces récits au nombre desquels on trouve désormais quantité de films, « l'histoire se déroule dans un autre temps ou sur une autre planète, mais [rejoint] les enjeux éthiques et pratiques auxquels sont confrontés les humains d'aujourd'hui face aux pouvoirs que leur confèrent la connaissance scientifique et la technologie ».

POUR Cette approche n'est pas « ciné-centrée » mais travaille l'intermimétique des textes et des images à grande échelle ; elle permet d'inscrire les films dans de vastes corpus, où ils entrent en résonance non seulement avec des romans, mais aussi avec des articles de journaux ou des discours politiques. C'est une bonne façon de se débarrasser de clichés comme le cinéma-divertissement.

CONTRE La question est la même qu'au sein des *Cultural Studies*, celle du réflexionnisme. Que reflète exacte-

ment le film ? Les préoccupations du producteur, du scénariste et du metteur en scène ? d'une classe sociale ? d'une société ? Est-il le symptôme d'un besoin urgent de dire ce qui est tu, de mettre en forme ce qui est confusément ressenti, ou l'exploration ludique de possibles narratifs ? Bref, ici comme dans les autres disciplines, l'analyse ne dispense pas d'aller voir sur le terrain. Si l'on se demande quel genre de société a produit ce film, on y répondra probablement mal en se contentant de rester devant l'écran. Il faut aussi compter avec les contre-mythes et les mythes non dominants : celui que l'on étudie n'est pas forcément celui qui domine. Les anthropologues, donc, vont travailler sur place ; l'analyste, qui en général reste chez lui, fera donc bien d'éviter de se montrer trop réflexionnniste quand il leur empruntera des outils.

Le film vu par Marika Moisseeff. Les passagers d'un astronef, au XXIIe siècle, laissent monter à bord, à leur corps défendant, une créature extra-terrestre qui menace bientôt leur propre vie…

Moisseeff inscrit la tétralogie *Alien*, en compagnie de bien d'autres films et romans, dans un mythe propre aux sociétés occidentales, celui qui voit dans la viviparité de l'espèce humaine une survivance archaïque de son animalité première. Depuis *Le Meilleur des mondes* (Aldous Huxley, 1932), où elle constitue le moteur narratif premier, l'idée que le signe suprême de la civilisation consiste à séparer la procréation des activités érotiques a fait son chemin, non seulement dans la fiction mais dans la vie. Aujourd'hui, « la fécondité des femmes est assimilée à une maladie qu'elles doivent traiter de la puberté à la ménopause ; et lorsqu'elles souhaitent enfanter, elles doivent s'adresser à des spécialistes », la procréation étant devenue le domaine réservé du médicalement assisté. Là réside en outre le dernier bastion de l'inégalité entre les hommes et les femmes : « la gestation est la nécessité

d'en passer par un corps maternel pour naître et pour faire naître »[1]. Il y a toujours cette « asymétrie primordiale en faveur des femmes au plan de la reproduction, qui permet de leur attribuer des pouvoirs exclusifs » (pouvoirs de l'ombre, plus ou moins démoniaques, qu'il faut exorciser de génération en génération, comme le suggère la série *Buffy et les vampires*). L'égalité des sexes passe donc par la reproduction asexuée. Faute de quoi on est encore dans le passé, encore sauvage.

En attendant l'utérus artificiel, les biotechnologies ont rendu familière l'idée selon laquelle la fonction reproductrice féminine peut être considérée comme une entité autonome située en dehors du corps féminin. En ce sens, la tétralogie *Alien* apparaît comme une radicalisation de cette séparation entre femme et fonction reproductrice archaïque, cette dernière étant représentée par une affreuse créature extra-terrestre. La maternité terrifie Ripley, l'héroïne, au point de lui apparaître sous la forme d'un monstre. Au fil des quatre films, elle devra en découdre avec la bête, c'est-à-dire « apprendre à juguler sa puissance maternelle ». Il s'agit bien d'un récit d'initiation féminine : la spectatrice est censée intégrer le fait que pour être l'égale de l'homme, elle doit bien distinguer *être une femme* d'*être une matrice*. La matrice est un organe séparé, susceptible comme le montre la tétralogie de servir d'« habitacle à un hôte indésirable et létal ». *Alien* orchestre à ce titre le « face-à-face entre une femme accomplie, libérée, et sa fonction reproductrice [vue comme] un animal archaïque ».

Il ne manque d'ailleurs pas de littérature scientifique et médiatique pour décrire le fœtus comme un intrus qui se développe aux dépens de sa mère, un *corps étranger* (*alien*).

1. *Ibid.*, p. 76 *sq.*

« Si la femme doit être traitée de la puberté à la ménopause, c'est que son utérus qui mue à chacun de ses cycles menstruels la rend vulnérable, durant cette période, à une infestation indue, non désirée. La reine pondeuse d'*Alien*, ses œufs, les cocons chrysalides gluants qui tapissent ses lieux de nidification renvoient à l'ignominie du processus qui sous-tend l'enfantement naturel. » L'utérus, « cette partie de la femme soumise aux forces génésiques, est le reliquat d'un stade antérieur de l'humanité dont les hommes, eux, sont dépourvus ». Il peut être infesté – après tout, « la femme enfante un tout autre qu'elle-même lorsqu'elle met au monde un garçon ».

Bien des films, dont *Alien*, mettent en scène des extra-terrestres ayant atteint un si haut niveau de technologie qu'ils ne parviennent plus à se reproduire par eux-mêmes (comme si ce lien était obligatoire), et qui débarquent sur Terre en vue d'« utiliser les femelles humaines comme mères porteuses, et supplanter à terme une humanité qu'ils méprisent, car ils la jugent très inférieure à eux » (notamment à cause de sa croissance démographique immaîtrisée). Des épisodes de séries télé comme *Buffy* (« Œufs-surprises »), *Angel* (« Grossesse express »), ou *X-Files* (l'héroïne y est inséminée par des extra-terrestres alors qu'il lui était jusqu'ici impossible d'enfanter), exploitent également ces peurs. L'un des épisodes de *Buffy* montre même une professeure séduisant ses élèves mâles et vierges, pour se transformer en mante religieuse et « les contraindre à inséminer ses œufs tandis qu'elle leur dévore la tête ».

Une autre façon de lire ces histoires est de considérer que les extra-terrestres y représentent l'abjection masculine. La théorie biogénétique a d'ailleurs déjà été exposée, selon laquelle « les mâles seraient des parasites se servant des femelles pour reproduire leurs gènes, car ils en sont, à eux seuls, incapables, tout comme les parasites et les

virus ». Sous le masque des affreux extra-terrestres utilisant les filles comme mères porteuses, donc, on découvre « la figure du mâle parasite inoculant ses gènes supérieurs aux innocentes victimes que sont les femelles ». Mais cette idée qui donne prise à la misandrie se développe à égalité, surtout dans les derniers volets d'*Alien*, avec sa symétrique misogyne. Une fois qu'elle a enfanté, Ripley se montre moins concernée par l'avenir de l'humanité que par celui de son rejeton. Traduisons : « Une femme devenue mère n'est plus tout à fait elle-même, elle n'est plus du tout équivalente à un homme : c'est une hybride qui cherchera égoïstement à défendre sa progéniture, même aux dépens des autres. »

Blue Velvet (États-Unis, 1986) avec l'aide de la psychanalyse

Très tôt, on a recouru à la psychanalyse pour parler du cinéma – lui aussi, après tout, ressemble au rêve et se montre capable de modifier la perception (c'est ce qu'étudient les « théories du dispositif »). Il mobilise aussi les désirs les plus primitifs à travers la culture de masse, ce qui, « une fois traduit par la tradition freudo-marxiste des études de cinéma, écrit Richard Allen, signifie qu'il les mobilise dans l'intérêt de la classe dominante, [et] une fois traduit par la tradition lacano-althusséro-féministe, signifie qu'il les mobilise dans l'intérêt masculin ». Dans tous les cas, que les outils psychanalytiques soient utilisés seuls ou en combinaison avec ceux d'autres disciplines, leurs adeptes « se placent la plupart du temps dans la position de l'analyste, ils expliquent les symptômes de leur patient » [1].

1. R. Allen, « Psychoanalytic Film Theory », *A Companion to Film Theory*, *op. cit.*, p. 123-145.

Cependant, on peut imaginer la démarche inverse : ainsi Slavoj Žižek se sert-il du cinéma *mainstream* pour expliquer Lacan plutôt que l'inverse.

Ce patient c'est par exemple le spectateur masculin, qui, selon Linda Williams, a « constamment besoin d'être rassuré sur l'unité de son corps », et que le cinéma (sous ses formes classique et dominante) rassure à cet égard en lui montrant des femmes « non menaçantes », réduites à faire l'objet de son regard érotisé (les femmes sont *de facto* menaçantes, « ne pouvant exister qu'en relation à une castration qu'elles ne sont pas en mesure de transcender ») [1]. Le plaisir du cinéma tout entier, pour certaines chercheuses croisant Lacan et les *Gender Studies* (Linda Williams, Mary Ann Doane…), se fonde d'ailleurs sur le désaveu fétichiste : d'un côté, le spectateur croit à l'illusion (l'image de cinéma équivaut au pénis féminin, en ce sens) ; de l'autre, il sait que c'est une illusion (un « signifiant imaginaire »). Il reproduirait ainsi une structure patriarcale, excluant les spectatrices. À moins que celles-ci, via une relecture convenable de Freud, ne conçoivent une façon quelque peu bisexuelle de « s'identifier » aux personnages (Teresa De Lauretis), ou bien investissent des genres cinématographiques davantage faits pour elle, comme le mélodrame (Tania Modleski).

De manière plus accessible à l'amateur simplement désireux de trouver de l'aide pour l'analyse de films, la psychanalyse fournit aussi des thèmes scénaristiques, comme les relations œdipiennes ou la scène primitive, et aussi des outils susceptibles de décrire la scénographie. L'opposition entre voyeurisme et fétichisme en est un,

1. L. Williams, « Something else Besides a Mother…" », art. cité, p. 5-6.

par exemple : le voyeur s'acharne à regarder encore et encore à la dérobée la femme nue parce que après tout, par inadvertance, elle pourrait montrer qu'elle possède tout de même un pénis, tandis que le fétichiste relocalise le pénis ailleurs, dans une autre partie du corps ou un accessoire érotique ; ainsi peut-on interpréter l'opposition de styles scénographiques entre Hitchcock et Sternberg, ou entre Brian De Palma et Russ Meyer.

L'utilisation de la psychanalyse dans les études filmiques est plus répandue dans les pays de langue anglaise qu'en France, que ce soit au service d'une approche textualiste, telle que la pratique la revue *Screen* (la *Screen Theory*), ou d'une approche *gender*. Dans les deux cas la *French Theory* y tient un grand rôle : avec Lacan, bien sûr, mais aussi Laplanche et Pontalis, notamment dans leur réinterprétation de la notion freudienne de pulsion sexuelle (pour aller vite, l'hallucination autoérotique de l'absence du sein chez le jeune enfant serait à l'origine du désir sexuel). Leur travail a été reçu comme du pain bénit par les *Gender Studies* et, depuis qu'Elizabeth Cowie a montré en 1984 ce qu'il était possible d'en tirer pour le cinéma (le spectateur rejouerait cette hallucination à travers ses fantasmes d'identification), il y a été cité des milliers de fois.

Mais Freud lui-même est toujours utilisé : ainsi Linda Williams superpose-t-elle la différence sexuelle œdipienne à la couleur de peau pour analyser l'ethnophobie de *Naissance d'une nation*. Ce film, comme bien d'autres, repose sur une dialectique Tom/Anti-Tom (en référence à *La Case de l'Oncle Tom*), où Tom est « obligeant, un peu efféminé et castré, et Anti-Tom un animal, sur-sexué et menaçant pour le mâle blanc ». S'y ajoute une femme blanche, pourvue d'une « robe blanche qui ne nécessite jamais aucun lavage » et connote une innocence préœdipienne qui la relègue au statut d'enfant, conformément

à une loi œdipienne « inévitablement phallique, blanche et coloniale [1] ».

POUR Que l'on « croie » ou non à la psychanalyse, ses idées ont influencé nombre de scénaristes et de metteurs en scène, qui les ont utilisées pour structurer (et pas seulement pimenter) leurs films. Et ce depuis *Les Secrets d'une âme*, que Pabst réalisa en 1926 avec pour conseillère scientifique rien de moins que Lou Andreas-Salomé (Freud avait décliné l'offre). Ainsi s'expliquent sans doute les milliers de pages écrites sur le lien entre Hitchcock et la psychanalyse.

CONTRE Hors cette utilité dans la description de choix artistiques opérés en fonction de ses thèmes et de ses outils, la psychanalyse ne fait pas l'unanimité. Passe encore le jargon : les analyses d'obédience psychanalytique ne sont pas les seules à en user. Mais comme le montrent les interprétations d'œuvres de Michel-Ange ou de Léonard de Vinci par Freud, l'utilisation d'outils psychanalytiques confine vite à la spéculation, surtout quand on la double d'une perspective auteuriste. En définitive, on se retrouve avec des analyses qui, comme en « filmosophie » (voir p. 393), ne servent qu'à *illustrer* (même si leurs auteurs aiment à croire qu'ils la valident) une théorie qui peut très bien se passer du cinéma.

Le film vu par Linda Williams. Jeffrey, un paisible jeune homme mêlé par hasard à une affaire criminelle, s'introduit dans l'appartement de Dorothy, une femme dont le mari a été enlevé. Mais Dorothy rentre plus tôt que prévu, et il doit se cacher dans un placard. Elle le

---

1. *Playing the Race Card. Melodrama of Black and White, from Uncle Tom to O. J. Simpson*, Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 190.

surprend, l'en sort, et à l'aide d'un couteau menace de le castrer, avant de commencer à le séduire. Survient Frank, le ravisseur, et le petit Jeffrey est renvoyé à son placard, d'où cette fois il observe les perversions des grands, en l'occurrence une *scène primitive*, où Dorothy et Frank se conduisent comme des parents de substitution pervers, combinant violence sadomasochiste et fétichisme.

Linda Williams, pour analyser *Blue Velvet*, conjugue Laplanche et Pontalis avec Freud [1]. Aux yeux des premiers, la sexualité humaine apparaît comme « un champ de bataille privilégié entre trop et trop peu d'excitation, les deux correspondant à l'occurrence prématurée et à l'occurrence tardive de l'événement ». Une bataille que rejoue, en ces termes-là, la *scène du placard* de *Blue Velvet*, à laquelle assiste et participe à la fois le héros.

S'il s'agissait seulement d'une curiosité de policier dans le cadre d'une affaire criminelle, Jeffrey aurait agi autrement. Il se serait mis à chercher le lieu de détention du kidnappé au lieu de s'introduire et se cacher pour observer. Mais « du point de vue psychosexuel son acte trouve toute sa légitimité : c'est comme si Jeffrey était *à la recherche* de la vision de ses parents exécutant le rituel interdit du sexe ». S'ensuit une ressemblance entre le récit filmique et la théorie freudienne. « Le tour de force de Lynch, ici, consiste à mettre en scène, dans une succession rapide, les trois sortes de fantasmes primaux distinguées par Freud : la scène primitive proprement dite (fantasme de l'enfant regardant le coït de ses parents), la scène de séduction (fantasme de l'enfant séduit par un

1. L. Williams, « Scènes primitives et fantasmes sadomasochistes : les années 80 de Pedro Almódovar et David Lynch », trad. partielle par L. Jullier de *Screening Sex*, *Corps*, n° 9, CNRS Éditions, 2011, p. 183-199. Toutes les citations de la section proviennent de cet article.

parent, en général le fils par la mère), et la scène de la peur de la castration (en général, la classique peur œdipienne exercée sur le fils par le père) ».

Williams ne dit pas si Lynch a sciemment pensé (ou non) la scène du placard comme une fiction freudienne. Le résultat est que « cette scène-là *ressemble à l'illustration textuelle* de ce que Freud a écrit sur la question », et que nombre de spectateurs l'ont qualifiée (à l'instar du cinéma de Lynch en général, d'ailleurs) de scène *étrange*. Or « Freud décrit l'étrangeté comme la part du terrifiant qui nous ramène à quelque chose que l'on connaît de longue date, et qui nous a été familier, mais qui depuis nous apparaît bizarre et étranger [1]. Jouant sur le sens allemand du terme *unheimlich*, qui littéralement signifie "*pas comme à la maison*", Freud insiste sur cette dualité paradoxale : quelque chose de non familier appartenant pourtant au foyer. Il l'associe à la fois à la peur de la castration et à une histoire personnelle : de passage dans une ville italienne il s'était dépêché de s'enfuir d'un quartier infesté de prostituées, mais le lacis des rues l'avait ramené par inadvertance exactement au même endroit. Tout comme Jeffrey, qui ne cesse de vouloir s'enfuir du placard de Dorothy pour finalement s'y retrouver ».

Selon Freud, « il advient souvent que des hommes névrosés déclarent que le sexe féminin est pour eux quelque chose d'étrangement inquiétant. Mais il se trouve que cet étrangement inquiétant est l'entrée de l'antique terre natale [*Heimat*] du petit d'homme, du lieu dans lequel chacun a séjourné une fois et d'abord ». Freud poursuit : « L'amour est le mal du pays [*heimweh*], affirme un mot plaisant, et quand le rêveur pense jusque

1. S. Freud, *L'Inquiétante Étrangeté, et autres essais*, trad. B. Féron, Gallimard, 1985, p. 215.

dans le rêve, à propos d'un lieu ou d'un paysage, "cela m'est bien connu, j'y ai déjà été une fois", l'interprétation est autorisée à y substituer le sexe ou le sein de la mère. »

Cette description permet à Williams d'interpréter le discours de Frank. Le *papa rentre à la maison !* qu'il répète frénétiquement prend alors un double sens. *Rentrer chez soi* dans le sens d'*y arriver* constitue une preuve de virilité (Williams joue sur les nombreux sens du verbe *to come*, la phrase de Frank pouvant s'entendre comme *papa jouit à la maison*). « Mais il s'agit aussi de revenir à un chez-soi en forme d'organes génitaux féminins d'où "bébé" émergea une fois. En tant qu'origine de la connaissance de la différence sexuelle et donc cause de la rencontre perturbante avec la castration, le traumatisme des organes génitaux féminins ne peut être désavoué qu'à travers l'activité du fétiche, le velours bleu qui donne son titre au film. Ainsi "*bébé veut du velours bleu*" (une autre phrase infantile de Frank) peut-il contrebalancer "*papa rentre à la maison*" ».

Linda Williams termine son analyse en s'appuyant sur Michel Foucault. « La société moderne est perverse, écrivait celui-ci, non point en dépit de son puritanisme ou comme par le contrecoup de son hypocrisie ; elle est perverse réellement et directement » en ce qu'elle tend à isoler, intensifier, consolider et implanter des sexualités périphériques, qui deviennent ensuite « attachées à un âge, un endroit, un type de pratiques » [1]. Les sexualités qu'on voit dans *Blue Velvet*, conclut-elle, « se sont attachées à l'imaginaire de la culture américaine populaire des années 1980. Ce qui apparaissait singulier était cette nouvelle compréhension du sexe comme *scène sans sujet*, fantasme infantile plutôt qu'acte adulte borné d'un objectif et d'une fin ».

1. M. Foucault, *La Volonté de savoir*, Gallimard, 1976, p. 65.

Délits flagrants (France, 1994) avec l'aide des sciences de l'information et de la communication (SIC)

Un film ne communique pas au sens où un supérieur communique ses ordres à ses subordonnés ou une firme sa stratégie à ses actionnaires. Mais il transmet de l'information affective, on l'a vu, et en face, le spectateur a beau aimer braconner, il n'est pas tout à fait libre de produire le texte comme il veut. Il y a bien un processus communicationnel à l'œuvre ici, mais soumis à différentes sortes de contraintes. « Le spectateur construit bien le texte, mais il le fait sous la pression de déterminations qui le traversent et le construisent sans qu'il en ait le plus souvent conscience. Le spectateur n'est ni libre ni individuel : il partage, avec d'autres, certaines contraintes[1]. » Les sciences de l'information et de la communication (SIC) – tout comme les *Cultural Studies*, les études de réception et la sémio-pragmatique entre autres – proposent différents outils pour l'étude des *négociations* qui s'ensuivent entre le texte, le contexte et le spectateur.

Plus encore qu'une discipline à proprement parler, les SIC constituent donc, fatalement, un carrefour de disciplines. Les objets vers lesquels convergent ces disciplines peuvent être des notions (comme celles d'information et de communication, bien entendu), des médias dans un sens plus ou moins large (les industries culturelles, la télé…), des gestes de production et de réception des œuvres, etc. Guillaume Soulez, à qui a été empruntée l'analyse du film choisie ici, voit sa propre démarche comme un croisement entre sémiologie de l'audiovisuel et analyse de discours, appliqué aux questions de l'argumentation, des publics et de l'espace public. L'étiquette

1. R. Odin, « La question du public… », art. cité, p. 49.

SIC y désigne une *esthétique communicationnelle* ou, si l'on préfère, une *pragmatique rhétorique* du cinéma et de l'audiovisuel.

POUR En ce qui concerne le cinéma, et plus particulièrement l'analyse de films, les SIC peuvent fournir de l'aide dans la compréhension des processus par lesquels le film construit son spectateur (plus ou moins idéal), et ceux par lesquels ce spectateur considère lui aussi, en face, la pertinence des informations qu'il reçoit. Comme nous allons le voir, les SIC aident aussi à réfléchir à la question de l'*énonciation impersonnelle* au cinéma – et notamment à préciser cette impression que quelqu'un nous parle alors que le film semble *se dérouler* plutôt qu'*être dit*.

CONTRE Les SIC font partie de ces disciplines foisonnantes où l'amateur a tôt fait de se perdre. On tombe souvent, à y aller voir sans précaution, sur des travaux inspirés par toutes sortes de théories de l'information et du message qui, si elles fonctionnent parfaitement pour le marketing, la communication d'entreprise, la publicité ou le code de la route, n'ont souvent pas grande utilité dans l'analyse de films.

Le film vu par Guillaume Soulez. Réalisé par Raymond Depardon, *Délits flagrants* décrit la procédure judiciaire qui suit l'arrestation. À Paris, elle se déroule au Palais de Justice. « Depardon se retire de la scène, et du film : la caméra est posée une fois pour toutes et enregistre une série d'entretiens entre personnes déférées et substitut du procureur, de profil. Seuls quelques plans de déambulations dans les sous-sols du Palais de Justice, du dépôt au bureau du substitut, rythment le documentaire. Laissés à nous-mêmes, plongés d'emblée dans le bureau, après un court texte liminaire et quelques plans extérieurs sans commentaire du Palais de Justice, nous

devons nous *accommoder* de cette situation incertaine qui se prolonge, comme on parle d'accommodation pour évoquer l'adaptation oculaire que suppose le passage d'un lieu éclairé à un lieu sombre [1]. »

Dix-sept entretiens se suivent, en plans fixes d'une durée de cinq minutes en moyenne. Ces plans « forcent notre attention : par la répétition sempiternelle du même décor, du même bureau quatorze fois, ils font comprendre le dispositif de l'interrogatoire lui-même (retour des mêmes questions, des mêmes points de bascule juridiques et argumentatifs) ». Quelquefois, la présence de la caméra se fait sentir (un regard vers l'objectif, une adresse verbale), mais la plupart du temps nous sommes confrontés surtout au seul dispositif de filmage. Ce dispositif quasi expérimental possède une forte dimension *autoptique* : la répétition permet « l'exercice du regard grâce à l'instrument caméra ». Depardon est, en ce sens, un préparateur idéal d'expériences de vision. Il s'agit ici d'observer la même chose plusieurs fois pour, tout à la fois, s'exercer et rendre son regard de plus en plus « neuf ».

Le film pose la question de la *construction de la crédibilité* – qui est partie prenante de l'analyse de films, on l'a vu plus tôt. Le choix de la situation du flagrant délit, dit Soulez, n'est pas anodin de la part du réalisateur : cette situation « met en jeu la question de la croyance, et en particulier la croyance grâce à un *voir*, ou plutôt en un *voir décisif* […]. Il ne s'agit pas seulement de voir, en effet, mais d'apprendre à voir : c'est la construction de l'observation qui fait preuve, et réciproquement ».

---

1. G. Soulez, *Quand le film nous parle. Rhétorique, cinéma, télévision*, PUF, 2011, p. 182-187. Toutes les citations de la section sont tirées de ce passage.

À mesure que le film avance, on cesse vite de se demander si l'on doit croire à ce que l'on voit. L'interrogation se porte ailleurs : ce dispositif d'apparence simple a-t-il ou non été conçu par quelqu'un qui *porte un jugement* sur ce qu'il filme ? Pourquoi tel témoignage suit-il tel autre ? Seuls le montage, le choix des coupes et l'ordre des scènes nous aident à répondre à ces questions, ce qui rend la tâche difficile. « Un contraste s'instaure ainsi entre ce que Depardon dira lui-même de son film et de ses intentions, et le discours du film que l'on peut construire, marqué par une très grande incertitude. » Sur les plateaux de télévision, par exemple, Depardon, s'appuyant sur les *rushes* de son film, « dénonce les conditions de l'entretien inégal entre substitut et personne déférée, et critique plus encore les conditions de détention des personnes déférées dans le dépôt situé dans les sous-sols du Palais de Justice, pour lequel il n'a pas obtenu l'autorisation de filmer ».

Cette lecture n'est cependant pas la seule possible. « En termes d'*ethos*, on peut considérer que le silence du documentariste renvoie à une attitude “objective”, ou trouver, au contraire, qu'il reste en retrait et ne prend pas le risque d'afficher son point de vue. Sans s'effacer derrière le sens à donner à son œuvre, le documentariste est en quelque sorte disjoint du film et confronté à ce film lui-même : son *intentio auctoris* (telle qu'on peut la reconstituer à travers ses interventions publiques) n'est plus la règle (poétique) qui détermine la lecture du film mais elle peut faire partie des éléments documentaires mis à disposition de la lecture rhétorique du spectateur. » Ainsi le film propose-t-il « un “constat” qui rend lucide sur le fonctionnement de la justice sans critiquer nécessairement le principe de la procédure elle-même ».

Austin Powers (États-Unis, 1997) avec l'aide des Queer Studies

Les *Queer Studies* ont vu le jour avec la troisième vague des *Cultural Studies* (voir p. 386). Leur démarche consiste à étudier – pour les remettre en question, car elles relèvent souvent de la pratique interventionniste – le poids des normes ininterrogées, notamment tel qu'il s'exerce sur les personnes dont le corps et les désirs ne s'accordent pas aux standards dominants. Historiquement, la question de la construction de l'identité sexuelle a été le premier objet qu'elles ont interrogé, par le biais d'un intérêt pour la galaxie *LGBTI*, c'est-à-dire *Lesbian*, *Gay*, *Bisexual*, *Transgender & Intersex*, laquelle permet de poser un regard déniaisé sur la domination *straight*, autrement dit l'hétéronormativité. D'autres normes, ensuite, ont été décortiquées, par différents courants nommés d'après leur objet : : *Postcolonial*, *Subaltern*, *Handicap*, *Latino*, *Black*, *Ethnic* et *Race Studies*. Le point de départ est souvent le même : désolidariser l'identité de l'essence. Notre identité, dans l'optique de la *Queer Theory*, est tout entière à construire, nous n'avons pas à « devenir ce pour quoi nous sommes faits », et les textes (inclus les films) participent de cette construction jamais achevée.

Délimiter le champ d'application des *Queer Studies* est difficile, de même qu'établir la liste des travaux ou des auteurs ouvertement affiliés à elles. Richard Dyer, par exemple, est plutôt catalogué *Gay & Lesbian Studies*, mais ses travaux au sein des *Star Studies* sur Judy Garland (comment elle est devenue un parangon du regard *camp* [1]) ou Tom Cruise (comment il a concilié son image

---

1. Même s'il n'y a pas grand sens à proposer des *définitions* figées dans le cadre d'un passage sur la *Queer Theory*, dont l'un des fers de lance consiste justement à s'en méfier pour mettre plutôt l'accent sur

de soldat d'élite macho et son statut d'icône gay), le rattacheraient aux *Queer Studies.* Selon Maxime Cervulle, l'approche *queer* du cinéma se décline en deux versions :

– l'analyse d'un corpus de films définissables comme *queer* (ou *LGBTI*), signés Jarman, Fassbinder, Cameron Mitchell, Ang Lee, etc., sans oublier le *New Queer Cinema*. À ce titre, le film-star, celui autour duquel s'est cristallisé le débat, a incontestablement été *Boys Don't Cry* (Kimberley Peirce, 1999) ;

– la *queerisation* d'un canon filmique, via l'interrogation de la représentation de l'hétérosexualité, des normes sexuelles et de genre. Des dessins animés comme *Bob l'éponge* ou *Wallace et Gromit* interrogent en effet l'hétéronormativité ; dans la même optique, le film des frères Coen *The Big Lebowski* (1998) peut apparaître comme une contestation du modèle de la réussite sociale (« devenir quelqu'un de bien »). Judith Halberstam, que nous retrouverons plus loin, a relu de même *Le Monde de Nemo*, Steven Cohan la carrière de Cary Grant, sans parler de l'analyse par Constance Penley [1] des fantasmes bisexuels des fans féminines de la saga *Star Trek*, qui écrivent des *slash stories* avec ses héros (nouvelles basées sur une relation homosexuelle entre Kirk et Spock, sur le modèle devenu fameux de *Pride/Prejudice*, version *queer* par Ann Herendeen d'*Orgueil et préjugés*).

POUR Comme dans les *Gender Studies* et les *CEFS*, rien de mieux – et de plus conforme à la démarche scientifique,

---

le processus de leur fabrication, disons pour suivre Susan Sontag que le *camp* est une façon ironique et détachée de tout voir entre guillemets, qui mène nécessairement à jouir du « mauvais goût ».

1. C. Penley, « Feminism, Psychoanalysis and the Study of Popular Culture », *Cultural Studies*, dir. L. Grossberg *et al.*, Londres et New York, Routledge, 1992.

d'ailleurs – que de remettre en cause ce qui semblait relever de l'évidence inquestionnable. Les *Queer Studies* encouragent à repérer les normes et les valeurs tacites véhiculées par l'œuvre, à la fois celles qu'elle *répète* littéralement sans en avoir l'air et celles qu'une lecture à rebrousse-poil est en mesure de dégager.

CONTRE **Comme l'esthétique, les *Queer Studies* s'acquièrent par imprégnation, et comme les *Gender Studies*, elles équipent mieux pour étudier l'histoire racontée que pour analyser les spécificités cinématographiques du récit. Leurs partisans versent aussi quelquefois – en général sciemment, pour des raisons militantes – dans le réflexionnisme, tirant sans précaution de l'étude des discours une connaissance de la société qui les produit.**

Le film vu par Judith Halberstam. En 1967, Austin Powers, le meilleur et le plus macho des agents secrets britanniques, est congelé en attendant le retour sur Terre d'un savant fou qui s'est enfui dans l'espace, le Dr Denfer. Trente ans plus tard, après décongélation, le combat reprend, avec un Austin tout surpris de constater que l'esprit pop et insouciant du *swinging London* a bel et bien disparu…

La masculinité a beau être officiellement en crise, dit Judith Halberstam [1], les médias ne remettent jamais en question le lien entre sexe masculin et masculinité. D'ailleurs, même quand éclate un massacre dans un lycée, peu de gens prennent la peine de relever, tant c'est une évidence, que ceux qui appuient sur la détente sont toujours des garçons. Les médias ne s'intéressent pas

1. Judith Halberstam, « Oh Behave ! Austin Powers and the Drag Kings », in *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, New York University Press, 2005, p. 226-268. Toutes les citations de la section sont tirées de ce passage.

davantage à « la façon dont la crise produit sa propre solution sous forme de déclinaisons alternatives de la masculinité »… Parmi ces déclinaisons, donc, l'auteur étudie celles que manifestent certaines *king comedies* trempées à la culture lesbienne des *drag kings*, comme les films de la trilogie *Austin Powers*.

Les *king comedies* sont des films qui fondent leur humour sur la fragilité ou la stupidité du mâle hétérosexuel, seul (Woody Allen), ou en duo (Laurel & Hardy, Lewis & Martin). Dans les duos Jerry Lewis-Dean Martin, par exemple, la vulnérabilité du premier est compensée par la force et l'assurance du second. On pourrait dire aussi, même si Halberstam ne le mentionne pas, que la furieuse hétérosexualité de Harpo Marx compense de la même façon sa candeur à toute épreuve.

Or il se trouve que ces rôles sont des classiques du répertoire des cabarets lesbiens, de même qu'en face ceux de Judy Garland ou Bette Davis sont des classiques du répertoire des travestis masculins. Ce *kinging* (interprétation par un *drag king*) aide à voir, en quelque sorte, et surtout quand il se déroule dans un de ces *espaces contre-publics* comme les cabarets lesbiens, le côté laborieusement construit de la masculinité. L'effet de compensation n'y joue plus, car lui-même est parodié. Cependant, autant les *drag queens* sont populaires et n'inquiètent pas les mâles hétérosexuels, car ils peuvent facilement les moquer et se rengorger en se distinguant d'eux, autant les *drag kings*, qui touchent à quelque chose de plus sensible chez eux, restent confinés à ces espaces contre-publics. Myke Myers, le créateur d'Austin Powers, en important la figure du *drag king* alors qu'il est lui-même de sexe masculin, va donc la rendre un peu plus acceptable. Ainsi, dans le premier volet de la trilogie, le manque patent de sex-appeal d'Austin (dents gâtées, bedon, pilosité grotesque) est-il tapageusement voilé par

le désir-malgré-tout de la très sexy Vanessa (Elizabeth Hurley) à son égard.

Austin Powers – du moins le premier volet de la trilogie, les autres se montrant plus timides en la matière – travaille à montrer que tout est construit, non seulement la masculinité (*masculinity*) mais même l'appartenance au sexe masculin (*maleness*). Tout comme l'éventuel strip-tease du *drag king* s'achève par l'exhibition d'un phallus de plastique, le gag récurrent de l'allongeur de pénis et la scène de masquage « accidentel » du sexe de Mike Myers par différents objets (une saucisse, un stylo, une loupe, etc.), suggèrent un *corps en construction*, qui requiert un accessoire supplémentaire.

Quant à l'hétérosexualité, son traitement est à peine plus conventionnel. Les *Austin Powers* ne parodient pas la franchise James Bond mais la saga moins connue et très britannique des *Carry On*. Cette suite de films de série B tournés entre 1958 et 1978 met en scène un duo comique masculin « composé d'un homme efféminé toujours en train d'échapper à des matrones et d'un séducteur trompant régulièrement son épouse avec les ingénues voluptueuses et autres infirmières à forte poitrine qui ne manquent jamais de lui faire les yeux doux ». Myers a condensé ces deux personnages en un seul, « combinant l'avalanche épuisante de sous-entendus et de double sens très *camp* du premier avec l'hétérosexualité compulsive du second ». Résultat, Austin a des manières gay à la fois tendance *camp* (sa façon de s'habiller, son métier, l'affectation de son ton) et tendance *butch* [1] (« ses prothèses phalliques et sa façon crétine de prêter attention aux femmes »).

1. Terme popularisé par les communautés *LGBTI* pour désigner une homosexuelle qui affiche des traits associés (dans la tradition hétéronormative) à la virilité.

Cette *masculinité alternative* ne l'empêche pas de séduire les femmes hétérosexuelles, lesquelles échappent ici à leur habituelle assignation patriarcale au non-contrôle de soi et aux contingences naturelles. En effet, le film met en scène des *fembots*, femmes-robots qui ne peuvent pas s'empêcher de craquer elles aussi pour Austin. Si Vanessa se tourne vers Austin (alors même que dès le début du film elle a vu que sa panoplie vestimentaire de frimeur comprenait l'allongeur de pénis), ce n'est pas par automatisme. Il la séduit par son humour et non par une maîtrise phallique qu'il n'a pas – et que son double maléfique le Dr Denfer n'a pas non plus, quand bien même lui aussi prétend bien haut le contraire en s'envolant dans un astronef à la forme on ne peut plus suggestive.

Mulholland Drive (États-Unis, 2001) avec l'aide de la narratologie

La narratologie du cinéma, conçue pour éclairer les différences entre l'histoire et la façon qu'il y a de la raconter, a connu un boom dans les années 1980 avec l'adaptation à la question filmique des travaux que Gérard Genette avait d'abord menés dans le cadre littéraire. L'un de ses outils les plus connus, à cet égard, est la taxinomie de la place du narrateur dans l'histoire qu'il raconte : il peut en être absent (récit *hétérodiégétique*), présent sous les traits d'un personnage (récit *homodiégétique*) ou présent au point d'être lui-même le héros de son histoire (récit *autodiégétique*). L'autre taxinomie bien connue – qui occupe des bataillons de lycéens, au grand dam de Genette – est celle de la focalisation : soit le narrateur en dit plus que n'en savent ses personnages (récit *focalisé*), soit il en dit moins (récit à *focalisation*

externe), soit il se limite au savoir accessible à un ou plusieurs personnages (récit à *focalisation interne*).

Mais il n'est pas toujours facile de décider quelle étiquette placer, notamment dans le cadre d'un film où la différence entre le vu, l'entendu et le su est susceptible de devenir très importante – sans même avoir affaire à quelque film d'avant-garde. C'est pourquoi François Jost a recommandé de distinguer la focalisation proprement dite, c'est-à-dire la somme des informations distribuées par le récit, et la façon dont bande-image et bande-son se partagent ce travail de distribution, qu'il appelle respectivement l'*ocularisation* et l'*auricularisation* [1].

Mais, comme on va le voir plus bas, la narratologie ne se limite pas à ces taxinomies qu'il est toujours plus amusant de créer que d'appliquer.

POUR **Des éléments de narratologie sont indispensables à tout analyste s'attaquant à un film qui raconte une histoire. La distribution du savoir narratif, par ailleurs, joue un grand rôle dans la direction d'attention et la « gestion des humeurs » (on l'a vu au chapitre I).**

CONTRE **Comme la sémiologie, la psychanalyse et bien d'autres théories qui n'ont pas besoin du cinéma pour exister, la narratologie fait courir à l'analyste qui lui emprunte des outils le risque de se contenter de poser des étiquettes.**

Le film vu par A. B. Kovács. Il s'agit ici de « mettre de l'ordre » dans les données narratives de *Mulholland Drive*, un film de David Lynch réputé « peu compréhensible mais ô combien fascinant », et appelant plutôt à ce titre des approches poétiques, esthétiques ou psychanaly-

1. F. Jost, *L'Œil-Caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2e éd., 1989.

tiques [1]. Cela commence avec six situations narratives différentes, mises en place dans les 39 premières minutes de la projection : (1) Un accident de voiture ; (2) La blonde Betty arrive à Los Angeles et y rencontre la brune Rita ; (3) Deux hommes au bar Winkies ; (4) La Mafia ; (5) Adam, le réalisateur ; (6) Le tueur.

Chacune d'elles contient un élément assez violent, érotique, dérangeant ou choquant pour capter notre attention et, par là même, s'interroger sur ce qui les connecte causalement. Dans les 71 minutes qui suivent, le film semble d'ailleurs aller dans cette direction, reliant d'un côté Betty et Rita (déjà liées par le « hasard » de leur rencontre), Adam et la Mafia de l'autre : (7) Betty commence à faire carrière dans le cinéma, tout en aidant Rita (avec qui elle a une expérience sexuelle) à découvrir pourquoi elle a failli être tuée et a perdu la mémoire ; (8) Adam voit sa vie sentimentale et professionnelle brisée le même jour, en découvrant sa femme au lit avec un autre homme, et en s'apercevant que la Mafia ne reculera pas devant la force pour lui imposer une actrice dont il ne veut pas.

Le problème commence ensuite, à 110 minutes donc, quand Betty se met à répondre au nom de Diane, et Rita à celui de Camilla. La *love affair* qui s'ébauchait entre les deux femmes a tourné court. Adam va épouser Camilla, et Diane, jalouse, commandite le meurtre de Camilla avant de se suicider. Au lieu de donner des explications causales, Lynch *répète* au bout de 110 minutes l'histoire centrale en l'inversant : (I) La brune, et non la blonde, décroche un rôle dans le film ; (II) la brune, et non la

1. A. B. Kovács, « Things That Come After Another », *New Review of Film and Television Studies*, vol. 5, nº 2, août 2007, p. 157-171. Toutes les citations qui suivent dans la section sont tirées de cet article.

blonde, est conduite en limousine sur Mulholland Drive ; (III) la blonde, et non la Mafia, ordonne l'exécution de la brune ; (IV) Adam est attiré par la blonde et non pas par la brune ; (V) enfin c'est la blonde et non la brune qui a beaucoup d'argent dans son sac.

« Cette répétition ne rend pas l'histoire plus compréhensible, mais aide le spectateur à construire une *règle non causale* d'inversion, où le rêve devient un cauchemar, le succès un échec, le talent une manipulation, l'amour une haine tenace, et l'identité une perte du moi. » Nous nous retrouvons à penser que « Betty est désormais une personne différente ; jamais elle ne se serait doutée que la brune sexy qu'elle rencontre au début du film, et en laquelle elle met une foi naïve, la trahirait ainsi dans les grandes largeurs ». Son suicide est peut-être causé par son cauchemar, ce qui tirerait le récit du côté des leçons de vie à l'ancienne, comme *Sunset Boulevard*, qui pointent la propension de Hollywood à transformer en cauchemars les rêves d'y faire une carrière à succès. Mais le film n'encourage pas cette lecture psychologique.

Il ne l'encourage pas car il avance par similarités, et non le long de la chaîne causale indispensable à extraire la morale d'une fable. « Qu'une limousine conduise Diane à une *party* sur Mulholland Drive n'est pas la *cause* du rêve qu'elle fait de Camilla conduite, elle aussi, vers ce lieu mais pour y être exécutée. » À la place d'une cause, il y a une *analogie*, comme dans un rêve – une répétition structurale avec variation (ce n'est plus la même personne, le chauffeur de la limousine a changé d'attitude…). Certes, cette lecture qui inverse la chronologie du récit et celle de l'histoire – le rêve nous est donné d'abord, dans la première partie du film, puis vient le cauchemar de la vie réelle – est laissée à l'appréciation du spectateur. Cependant, Kovács pense que la clé permettant de la verrouiller, c'est-à-dire d'affirmer

qu'elle est la plus cohérente du point de vue de la compréhension, se trouve dans les trois premières scènes du film : (A) Une scène de danse rock dans un espace abstrait, des visages heureux se superposant aux corps des danseurs ; (B) Quelqu'un dort sous une couverture, un son étrange se faisant entendre ; (C) Une voiture roule sur Mulholland Drive.

Autrement dit : (A) Une image exagérée d'un succès et d'un bonheur trop beaux pour être vrai… (B) que rêve, en fait, quelqu'un qui semble faire un cauchemar… (C) quoique ce soit bien agréable d'y croire malgré tout – même si la nuit et la musique inquiétante font de l'ombre à l'image de la jolie fille dans la limousine un soir à L. A. au point de suggérer qu'on est bien dans un cauchemar.

Attention, prévient Kovacs pour finir : le degré de dissimulation des indices narratifs est tel, ici, qu'il est difficile de penser qu'ils constituent une clé obligatoirement requise pour apprécier le film. On ne pourrait pas expliquer le succès de *Mulholland Drive* en soutenant cette obligation. Bien plutôt, le côté facultatif de la découverte de la clé confirme l'hypothèse de Kovács selon laquelle une histoire à succès (et pas seulement un film expérimental) n'est pas toujours organisée tout entière par des relations causales. Il y a d'autres types de logique – la répétition avec variation, en l'occurrence – qui *font récit* eux aussi.

Le Seigneur des anneaux (États-Unis, 2002) avec l'aide de la poétique historique

La poétique historique se propose d'étudier en vis-à-vis, et au fil de leurs variations historiques et nationales, d'une part l'élaboration par le monde du cinéma des solutions formelles aux problèmes du récit, et d'autre

part la compréhension et l'interprétation de ces solutions formelles. La mise au jour de ces variations permet d'étudier comment des pratiques de création et des pratiques de réception émergent et varient selon des contextes particuliers, établissant ou brisant des normes. Le programme de la poétique historique s'approche en cela de ce qui est défendu par le présent livre, dimension historique en plus : « répondre à la question : “comment les films sont-ils conçus avec le dessein de produire certains effets [1] ?” ».

Quoique Bordwell ne le dise pas, la poétique historique possède de grands ancêtres. Elle évoque des démarches initiées depuis longtemps en littérature, comme celles de György Lukács, qui lie déjà les formes avec les obsessions de leur temps, ou de Mikhaïl Bakhtine, qui lie les œuvres à des visions du monde. On peut penser aussi à la sociocritique, qui essaie de dégager rétrospectivement de la forme littéraire les problèmes sociaux et les intérêts de groupe (Claude Duchet), mais aussi à la philologie, ou aux partisans du cercle herméneutique et autres spécialistes de littérature qui comme Leo Spitzer ou Georges Poulet cherchaient l'esprit créateur à l'œuvre dans les textes.

Le programme de la poétique historique recoupe en partie celui des études culturelles, en ce qu'une bonne partie des « résolutions de problèmes » formels et narratifs sont « localisées » au sein d'un genre, d'une nation, d'un système de production, etc. Pour ce qui concerne les liens entre genre et cinéma national, les travaux de Raphaëlle Moine, en France, rejoignent certaines des préoccupations de la poétique historique [2].

---

1. D. Bordwell, *Poetics of Cinema*, *op. cit.*, p. 54.
2. Voir R. Moine, *Remakes. Les films français à Hollywood*, CNRS Éditions, 2007.

POUR La principale qualité de la poétique historique consiste à refuser de prendre pour argent comptant les images et les sons du film. Elle préfère en effet interroger *tout* ce qui constitue le récit, même ce qui semble le plus banal, le plus évident, le plus « naturel ». C'est une attitude défendue aussi par le présent livre.

CONTRE La poétique historique suppose de bonnes connaissances techniques, ce qui fera fuir un certain nombre d'analystes. Son principal inconvénient est d'ordre institutionnel : elle n'est qu'un hybride disciplinaire proposé par un seul universitaire, certes mondialement connu. Elle soulève aussi, comme bien d'autres disciplines, un problème épistémologique : en privilégiant la résolution de problèmes formels au détriment des questions éthiques et idéologique posées par le contenu, elle ne peut être employée seule par un analyste cherchant à rendre compte de l'expérience du film.

Le film vu par David Bordwell. Bordwell nous propose une analyse qui flirte avec l'attitude critique, ce qui n'est pas toujours le cas avec la poétique historique, mais nous donne l'occasion de montrer comment critique et interprétation peuvent se combiner. Il va même jusqu'à suggérer *ce qu'il aurait fallu faire* pour enrichir stylistiquement la scène, démarche rarissime aussi bien dans les médias qu'à l'université, et que Jean-Luc Godard a pourtant plusieurs fois appelée de ses vœux à la faveur d'entretiens.

L'analyse porte ici sur une simple scène de conversation du premier volet de la trilogie (*Les Deux Tours*, réalisé par Peter Jackson), au cours de laquelle Gandalf, Aragorn et Legolas tentent de convaincre le roi Théoden de transformer sa forteresse en camp retranché, après en avoir évacué la population, pour affronter les hordes

d'Uruk-hai [1]. Dans la première partie de la scène, le roi, morose, écoute les arguments ; dans la seconde, il les repousse. Pour Bordwell, le traitement de la scène est emblématique de la faiblesse du style hollywoodien actuel, par opposition à celui de l'Âge d'or, lorsqu'il s'agit de traiter une simple scène de conversation (et pas une bagarre ni une poursuite). Bien qu'elle ne dure que 98 secondes, la scène est découpée en 29 plans (DMP de 3,4 secondes) qui se succèdent sans qu'on parvienne à y déceler, derrière la volonté de changer d'axe ou de taille de plan, une stratégie globale. Tout s'y passe comme si le hasard régnait.

La poétique historique procède par comparaisons de solutions stylistiques apportées à des problèmes narratifs, à une époque et à un endroit donnés. Dans le Hollywood actuel, l'éventail des mises en scène des conversations s'est réduit, au point qu'il n'en subsiste que deux : rester là à donner la réplique, filmage en gros plans à la clé (*stand and deliver*), ou bien marcher et bavarder, filmage à la steadicam à la clé (*walk and talk*). Jackson a opté pour la première option : les 29 plans comptent 22 *single shots* (plans montrant un seul acteur), qui plus est presque tous en mouvement (22 sur 29, là aussi), alors même que les acteurs ne bougent pas. Ainsi 9 des 12 premiers plans consistent en zooms ou en travellings.

Si le but narratif premier de la scène est atteint, dit Bordwell (le roi reste ferme dans son refus d'affronter les Uruk-hai), les aspects secondaires de l'action en souffrent. C'est en effet à ce point de l'histoire que la nièce du roi, Éowyn, tombe amoureuse d'Aragorn. Un réalisateur de l'Âge d'or aurait disposé ses personnages

1. D. Bordwell, *The Way Hollywood Tells It…*, *op. cit.*, p. 163-168. Toutes les citations qui suivent dans la section sont tirées de ce passage.

de manière plus compacte, au lieu de les éparpiller dans le fastueux décor, et aurait utilisé la mise en scène en profondeur (*depth staging*) pour mettre plus d'un acteur dans son cadre, ce qui lui aurait permis de traiter aussi ces aspects secondaires. Une scénographie en losange par exemple [1] aurait permis de faire apparaître Éowyn dans la profondeur de champ lors des échanges entre Aragorn et Théoden, et l'actrice aurait pu exprimer les conflits intérieurs de son personnage entre l'inclination amoureuse et les intérêts familiaux. Mais, réduite à intervenir à l'occasion d'un inexpressif plan de coupe, Éowyn ne sert à Jackson qu'à changer d'angle.

Jackson et ses épigones, conclut Bordwell, « tout à leur obsession du détail des châteaux, des armures et des armes » (*overdesign*), ont oublié de mettre au point des stratégies visuelles pour leurs scènes de dialogue, qui ne contiennent ni progression ni conception générale. Chaque plan semble interrompu par le suivant, consistant à l'occasion en « bonbon pour les yeux » (*eye candy*) grâce avec un choix d'angle audacieux, mais impossible à articuler avec une idée globale de mise en scène – sinon celle de faire le tour de tous les angles possibles (*catch-as-catch-can quality*), ce qui a peu de valeur expressive. Même chose chez les frères Wachowski, dont la trilogie *Matrix* fourmille de scènes de dialogue réduites au ping-pong de deux visages immobiles. « Jadis les metteurs en scène faisaient bouger leurs acteurs, aujourd'hui ils font bouger leur caméra. »

Bordwell oppose à ce maniérisme de Peter Jackson *and co.* une conception des scènes (et même quelquefois des films entiers) sous-tendue par une progression stylistique

1. Voir p. 216 ; Bordwell n'utilise pas ce terme mais décrit ce qu'il désigne.

unifiée [visant à produire un « doublage commentatif » de l'histoire sur le mode artisanal classique, comme on l'a vu dans ce livre]. Il la trouve chez nombre de réalisateurs actuels ayant étudié à l'University of Southern California (USC), notamment sous la houlette de Bruce Block – une remarque typique de la poétique historique, qui aime à nouer des liens entre style et conditions matérielles de production. Block, formateur de réalisateurs à l'école de cinéma de l'USC, déclare avoir été influencé en la matière par Slavko Vorkapich, le fondateur de l'école, lequel déclarait de son côté avoir emprunté ce concept à Eisenstein.

C'est ainsi que Darren Aronofsky ou Robert Zemeckis conçoivent des stratégies visuelles à l'échelle d'un film, fondées par exemple sur les températures de couleur (*Requiem for a dream*) ou sur l'empan des mouvements de caméra (*Seul au monde*). Bordwell met également au jour de telles stratégies dans le cinéma de Hong-Kong, notamment chez Johnnie To, et détecte un intérêt pour la mise en scène en profondeur chez les réalisateurs asiatique en général, notamment chez Hou Hsiao-hsien et Edward Yang. De même leurs acteurs se servent-ils davantage de leur corps entier, y compris durant les scènes de dialogue. C'était le cas jadis à Hollywood mais, comme on le remarque dans *Le Seigneur des Anneaux* où ils ne bougent que lorsqu'ils se battent, ça ne l'est plus guère.

Le Monde de Narnia (États-Unis, 2005) avec l'aide des Cultural Studies

Si l'esthétique, comme on l'a vu, cultive la singularité du film, les *Cultural Studies* aiment à montrer plutôt son exemplarité. Leur date de naissance officielle est 1964, lorsque Richard Hoggart fonda le Centre for Contempo-

rary Cultural Studies à Birmingham, mais leur approche était déjà dans l'air du temps [1]. Elle consiste à étudier la manière dont les personnes créent ou s'approprient les objets culturels. Ce programme se distingue de la sociologie, surtout au début, dans les années 1960-1970, par sa méfiance à l'égard du déterminisme et par son souci de « dépasser les logiques d'assignation sociale », y compris et surtout les logiques d'influence des « contenus "vulgaires" proposés par les industries culturelles [2] ».

En matière d'images animées, de multiples branches des *Cultural Studies* travaillent à dégager des dimensions souvent négligées par les autres théories (*Star Studies*, *Subculture Studies*, *Fan Studies*) ou à remettre le cinéma dans un contexte plus large (*Media Studies*, *Visual Studies*). Les *Star Studies*, par exemple, étudient comment se construit l'image des vedettes ; Judith Mayne a pris le cas de Bette Davis, et regardé comment les journaux féminins et les *fan magazines* à l'époque de sa splendeur négociaient les contradictions qu'elle véhiculait au travers de ses personnages, comme « femme d'intérieur *vs career woman* » ou « rivalité féminine *vs girl power* » [3].

À l'origine, dans ce qui est désormais appelé leur première vague, les *Cultural Studies* constituent un mouvement politisé, et les membres du centre de Birmingham ne manquent pas de critiquer les « théories du dispositif » (voir p. 361). Mais dans les années 1990, en passant de Birmingham aux États-Unis, les *Cultural Studies* elles-

1. Voir A. Mattelart et E. Neveu, *Introduction aux Cultural Studies*, La Découverte, 2003.
2. H. Glevarec, É. Macé et É. Maigret, *Cultural Studies. Anthologie*, Armand Colin, 2008, p. 10. La *Distinction* de Bourdieu, visée ici en tant qu'exemple de sociologie déterministe, manifeste peu ce souci.
3. J. Mayne, *Cinema and Spectatorship*, Londres, Routledge, 1993, p. 132-141.

mêmes se dépolitisent (du moins aux yeux de la première vague) : c'est la « "*Don't worry be happy*" *American school of Cultural Studies* », qui trouve toujours de la résistance et de la créativité dans la façon qu'ont les spectateurs de consommer les produits de l'industrie culturelle [1]. Cette deuxième vague des *Cultural Studies* possède, en théorie, des origines françaises (Certeau, Grignon, Passeron). Elle se fonde sur un renversement : la culture relève moins du savoir que du plaisir. C'est ce plaisir qui permet la créativité (ou la résistance, si l'on tient à politiser la description), comme le montrent en matière de cinéma les ouvrages de Henry Jenkins sur les fans de *Star Wars*, *Star Trek*, etc. Quant à la troisième vague, il en a été question ci-dessus avec les *Queer Studies*.

POUR **Souvent associées aux *Gender Studies* dans le cas du cinéma, les *Cultural Studies* ne sont pas du goût de tous les théoriciens, mais grâce à elles, surtout dans les pays où elles ont pignon sur rue (pas en France, donc), « la théorie du cinéma est un petit peu moins ethnocentrique, masculiniste et hétérosexiste, et tend à préférer aux systèmes surplombants une pluralité de paradigmes théoriques [2] ».**

CONTRE **Les *Cultural Studies* (et la remarque est valable aussi pour les *Gender* et les *Queer Studies*) négligent volontiers la matière du film – raccords, distance focale, etc. La branche des *Star Studies*, par exemple, se livre parfois à des comptages d'échelle des plans qui connotent une certaine méconnaissance de l'expérience spectatorielle. Quelquefois, aussi, les *Cultural Studies* versent dans le réflexionnisme imprudent (elles ne sont pas les seules) et le « journalisme érudit », comme dit Jean Cléder.**

1. R. Stam, *Film Theory. An Introduction*, Oxford, Blackwell, 2000, p. 227-229 (la formule sarcastique est de R. Morley).
2. *Ibid.*, p. 330.

Le film vu par James Russell. Le premier volet de *Narnia*, tiré du roman de C. S. Lewis *Le Lion, la Sorcière blanche et l'Armoire magique*, raconte l'histoire de quatre petits Anglais que la guerre contraint à emménager dans le mystérieux manoir du professeur Kirke. À la faveur d'une partie de cache-cache, Lucy la benjamine se dissimule dans une armoire qui se révèle abriter une porte magique ouvrant sur un monde étonnant, peuplé de faunes parlants et de toutes sortes d'étranges créatures… Dans l'étude qu'il a consacrée à *Narnia*[1], J. Russell se propose de connecter économie, histoire et herméneutique, dans le but de comprendre pourquoi la compagnie de production du film, Walden Media, a dépensé 5 millions de dollars pour le vendre à la niche économique des chrétiens évangélistes américains.

C. S. Lewis, l'auteur de la saga *Narnia*, était le collègue de Tolkien au Magdalen College d'Oxford, où il enseignait la littérature médiévale. Dès 1940, il décrivait au micro de la BBC la Seconde Guerre mondiale comme un combat contre le mal, pour la défense des valeurs chrétiennes libérales. *Narnia*, qu'il commença à écrire peu après, débute d'ailleurs par le *Blitz*. La saga a pour personnage phare Allan le lion, figure christique qui se sacrifie pour défaire la Sorcière blanche (un sacrifice dû au fait qu'Edmond, l'un des héros-enfants, a été tenté par le mal), et ressuscite pour devenir conseiller moral. Que les chrétiens soient dépeints comme une minorité opprimée et le Christ comme un lion (au lieu d'un agneau) rend *Narnia* particulièrement attrayant aux yeux des chrétiens évangélistes américains, qui représentent entre 10 et 25 % de la population. Leur doctrine, qui

1. J. Russell, « Narnia as a site of national struggle », *Cinema Journal*, vol. 48, nº 4, été 2009, p. 59-76. Toutes les citations de cette section, déclarations d'Anschutz comprises, sont tirées de cet article.

enseigne la quasi-obligation de passer par une crise personnelle pour renaître en vrai chrétien, prophétise le *Second Coming*, retour de Jésus qui n'apportera le salut que pour une minorité d'élus.

Walden Media, de son côté, est une compagnie fondée en 2001 dans le but de produire des films en forme de leçons de vie. « Nous ne créons pas seulement du divertissement familial. Nous créons aussi des environnements pédagogiques complets sur la base de nos film, prêts à être utilisés en classe [1]. » L'un de ses deux fondateurs, Michael Flaherty, termine régulièrement ses discours publics par une prière. Elle a été absorbée en 2003 par la branche *entertainment* de l'empire du milliardaire Philip Anschutz, qui possédait déjà Regal depuis l'année précédente, soit le plus grand circuit de distribution en salles des États-Unis. C'est en 2003 aussi qu'Anschutz, approché par Mel Gibson après que la Fox eut refusé son film, a accepté de distribuer *La Passion du Christ* assorti d'un système d'achat de billets groupés pour les églises.

Désormais, Philip Anschutz tient des discours qui l'inscrivent dans la *guerre culturelle* qui a toujours plus ou moins accompagné le développement du cinéma, mais qui a été relancée en 1992 avec le best-seller de Michael Medwed *Hollywood* vs *America*. Il assure qu'il a décidé de produire « des films du côté de la vie, transmettant des messages moraux et produisant un effet positif sur la vie des gens ». Quand vient le moment de sortir le premier volet de *Narnia*, le budget dévolu à la distribution (sous-traitée à Disney), à la publicité et au tirage des copies monte à 80 millions de dollars, dont 5 pour les écoles et 5 pour les églises. Côté écoles, une exposition itinérante de costumes et d'accessoires du film

1. http://www.walden.com/education.

dans les bibliothèques du pays, assortie d'un guide comprenant des activités éducatives et des informations sur le *Blitz* londonien. Dans chaque ville, une personnalité institutionnelle inaugure l'exposition. Le guide, qui *suggère* que le film a un contenu éducatif mais ne le montre pas, ne fait aucune allusion à la dimension chrétienne des péripéties.

En revanche, côté églises, le *pack* que vend Walden (sous-traité à Outreach Inc., une agence spécialisée dans le marketing évangélique) comprend, outre les billets groupés, divers objets publicitaires, un guide de lecture assorti des déclarations de leaders évangéliques (avec liens Internet vers leurs sermons) favorables au film et de lectures évangéliques du film avec activités éducatives à la clé. En gros, le discours est celui qui accompagnait la campagne de *La Passion du Christ* : « Allez-y. L'acte d'aller voir ce film est un rituel d'affirmation de foi. » À une différence près, qui intéresse l'analyste : voir *Narnia* est un acte de foi « à condition de savoir lire son vrai message, caché pour guider les incroyants et les hésitants à un niveau inconscient », dixit le guide. « Nous prions pour que les croyants invitent des amis qui cherchent encore la foi à voir ce film » (sermon du guide, prononcé au Billy Graham Center).

Ce discours promotionnel interprétatif circule uniquement dans la niche prévue, car il risquerait de faire fuir le spectateur lambda en lui suggérant que *Narnia* est un film de propagande religieuse. Mais Walden a son argument tout prêt en cas d'attaque : *Narnia* aide à « réintégrer les minorités dans l'Amérique », comme le montre la décision prise par le très influent groupe évangélique Focus On The Family de cesser, à cause de *Narnia*, le boycott des produits Disney (commencé parce que les parcs Disney autorisent l'embauche d'homosexuels). Aux yeux de l'analyste, la lecture religieuse lui

montre ce que le film *peut dire* et qu'il n'a pas forcément prévu. Par exemple, *Narnia* est lisible comme une apologie de l'enseignement à domicile par des précepteurs (or les groupes évangéliques ont horreur de l'école publique), et une critique du pouvoir des médias (la Sorcière blanche contrôle à la fois la parole publique et les pensées privées ; voilà qui s'accorde au sentiment, courant au sein des groupes évangéliques, du complot hostile des grands médias).

La Vie des autres (Allemagne, 2006) avec l'aide de la philosophie morale

Bergson et Merleau-Ponty s'y intéressaient, mais c'est surtout depuis les années 1970 que les philosophes utilisent le cinéma : Stanley Cavell, Gilles Deleuze, Jacques Rancière, etc. Ce succès progressif a plusieurs fois été décrit [1]. Il n'est d'ailleurs pas sans liens idéologiques : dans le contexte français, « la philosophie – d'abord l'esthétique, et depuis Deleuze, la philosophie bergsonienne – est considérée comme un instrument majeur de légitimation intellectuelle de l'objet cinéma, dont l'appartenance persistante à la culture de masse gêne l'élite cultivée et le monde universitaire [2] ». Il est vrai, pour en rester aux généralités françaises, que les grandes catégories établies par Deleuze et Rancière recoupent quelque peu le clivage (toujours un peu hiérarchisé, malgré les progrès de l'omnivorisme culturel) entre films qui font courir les foules, valorisés économiquement, et films art et essai, valorisés institutionnellement (c'est-à-dire, pour aller vite, respectivement image-mouvement

---

1. Voir par exemple D. Chateau, *Philosophies du cinéma*, Armand Colin, 2010.
2. N. Burch et G. Sellier, *Le Cinéma au prisme…*, *op. cit.*, p. 12.

vs image-temps chez Deleuze, et régime représentationnel *vs* régime esthétique chez Rancière). Depuis quelques années, cependant, les philosophes ont commencé à composer sérieusement avec le cinéma de masse et à brouiller un peu les cartes, même en France (Alain Badiou sur *Matrix*, Éric Dufour sur le cinéma d'horreur et de science-fiction). Moins connu en France est l'intérêt que la philosophie analytique a trouvé au cinéma, par le biais de chercheurs comme Noel Carroll, Ian Jarvie, Thomas Wartenberg, etc. [1].

Quatre interactions principales entre cinéma et philosophie peuvent être dégagées :

(1) Utiliser un film pour *illustrer* un problème philosophique. C'est le cas le plus populaire [2].

(2) « Faire venir de la philosophie » (le terme a quelque chose de magique ou de culinaire, c'est selon), en étudiant de près un film, que l'on transforme en machine philosophique. C'est le cas de la *Filmosophy* de Daniel Frampton, où se trouve récusé tout terme technique propre au cinéma, au profit d'un vocabulaire « moins limitatif » à base d'énergie, de devenir, de puissances, etc. Le risque qui se profile alors est de faire du philosophisme, comme dit Vincent Descombes, c'est-à-dire d'aborder à l'aide de concepts philosophiques un problème qui pourrait être résolu autrement

(3) Appliquer à l'interprétation d'un film des concepts philosophiques. Cela peut se faire avec des concepts en provenance de la phénoménologie (Ian Casselier, Vivian

---

1. *Film Theory and Philosophy*, dir. R. Allen et M. Smith, Oxford, Clarendon Press, 1997. N. Carroll, *La Philosophie des films*, trad. E. Dufour, L. Jullier et A. Zielinska, Vrin, 2012.

2. O. Pourriol, *Cinéphilo. Les plus belles questions de la philosophie sur grand écran*, Hachette Littératures, 2008. Th. Saint-Maurice, *Philosophie en séries*, Ellipses, 2009.

Sobchak…), du déconstructionnisme (Marie-Claire Ropars, Marie-Françoise Grange…), de la logique (Dominique Chateau dans *Philosophie d'un art moderne, le cinéma*), etc. La mode actuelle est à l'éclectisme, qui consiste à appliquer ces concepts à des objets populaires en provenance du cinéma et de la télévision, comme dans la collection des éditions Blackwell, *Philosophy and Pop Culture Series*, qui comprend des titres comme *Terminator et la philosophie* ou *24 Heures chrono et la philosophie*.

(4) Laisser venir la philosophie. Nombre de films, à condition qu'ils traitent de problèmes éthiques liés au choix de la « vie bonne », peuvent s'expérimenter de la façon dont Martha Nussbaum, dans *La Connaissance de l'amour*, analyse les romans de Jane Austen ou de Henry James, c'est-à-dire comme des essais de philosophie morale déguisés en fictions. À ce titre, regarder la *Règle du jeu* ou *Comme un torrent*, ce n'est pas trouver un bon prétexte pour parler de Schopenhauer ou de Kierkegaard, *c'est* faire de la philosophie, ou pour le dire de façon moins caricaturale, c'est accéder à une finesse de grain dans l'expérience de pensée que le vocabulaire et les procédures usuelles de la philosophie morale ne parviennent pas à rendre [1].

POUR Inutile d'être un philosophe pour lui emprunter certains de ses outils. Quelques précautions sont de mise cependant : ne pas croire qu'on « fait de la philo » sous le prétexte de cet emprunt ; ne pas en déduire que le film

1. Le « style correct, scientifique, abstrait, d'une pâleur hygiénique », dans lequel sont écrits bon nombre de traités est « un style de professionnel pour les professionnels », alors que les philosophes antiques s'adressaient « à des lecteurs non experts, de tous horizons », ceux-là mêmes qui forment aujourd'hui le public des films et des romans (M. Nussbaum, *La Connaissance de l'amour*, *op. cit.* p. 38-39).

illustre l'outil emprunté ; ne pas penser non plus (ce serait bien présomptueux de la part d'un amateur) qu'il le valide. Tout cela doit être laissé aux professionnels. Comme les autres disciplines convoquées ici, la philosophie aide surtout l'analyste en lui montrant, à la manière d'un instrument d'optique ou du tracé d'une constellation, une *organisation* des données qu'avant son intervention il ne percevait pas.

CONTRE Problème toujours un peu décourageant pour l'analyste – et que reconnaît Elie During dans son étude sur *Matrix*, par exemple –, certains textes philosophiques sur le cinéma pourraient rester tels quels, au mot près, si le film qu'ils prennent pour objet était une BD, un roman ou une pièce de théâtre. Quelques auteurs, aussi, et pas des moindres, sont vraiment fâchés avec la technique… Emprunter des outils philosophiques, c'est donc aussi savoir différencier ceux qui possèdent une vertu descriptive et ceux qui *partent du* cinéma pour aller chercher leur validité à l'intérieur du champ philosophique.

Le film vu par Marlène Jouan. Nous sommes à Berlin-Est en 1984. Consciencieux capitaine de la Stasi, Gerd Wiesler a reçu l'ordre de surveiller un auteur de théâtre subversif. Mais cette surveillance le change lentement, au point que, en mesure de prouver la culpabilité de sa cible, il trafique des preuves pour la protéger, au mépris de la réussite de sa propre carrière dans la police.

Marlène Jouan propose une *lecture* (le terme apparaît dans le titre) de *La Vie des autres* [1]. Ce qui l'attire dans

1. M. Jouan, « Les limites de l'expression de soi chez Harry Frankfurt. Une lecture de *La Vie des autres* », in *Le Souci des autres. Éthique et politique du « care »*, dir. S. Laugier et P. Paperman, Éditions de l'EHESS, 2006, p. 203-226. Toutes les citations de la section sont tirées de ce passage.

ce film est le processus qui mène au changement d'attitude de son héros : *comment* le capitaine Wiesler passe-t-il d'un respect aveugle des ordres de la Stasi à « une ouverture à l'empathie, la beauté, l'amour, et à ce qu'il avait délégué ou à quoi il avait renoncé, le jugement personnel » ? Certes, il se transforme en observant la *vie des autres*. Mais il est douteux qu'il se livre à un processus actif de délibération, *à tête reposée* ; on ne voit ni revirement ni rupture. Il y a Wiesler 1 nanti de bonnes raisons d'agir, qui se transforme progressivement en Wiesler 2, lequel agit *contre* ces raisons. Wiesler 2 se comporte d'une manière qui ne lui ressemble pas, rejoignant ainsi une lignée de personnages qui vont de Néoptolème (*Philoctète*) à Oskar Schindler, en passant par Huckleberry Finn. Ce n'est que petit à petit que son jugement s'harmonise avec des actes qu'il semble au début accomplir malgré lui.

Pour décrire la transformation intérieure du héros, Jouan va chercher de l'aide dans la théorie de l'*autonomie* mise au point par Harry Frankfurt. Ce recours lui permet à la fois de défendre cette théorie contre quelques-unes des objections qui lui ont été faites, et (c'est la dimension qui intéresse l'analyste) de retracer le cheminement intérieur du héros du film. Frankfurt a donc proposé de concevoir l'autonomie comme la capacité de s'exprimer par ses actes plutôt que celle d'exercer un contrôle sur soi-même. Effectivement, Wiesler apparaît au début du film comme un monstre de self-control, mais ne fait qu'obéir aux ordres. Nous comprendrons mieux son changement en évitant de confondre, comme le conseille Frankfurt, deux types de conflits entre les désirs : ceux dont la résolution appelle une simple hiérarchisation (je les classe par ordre de priorité), et ceux dont elle appelle un tri sélectif (je rejette un désir, que je considère désormais comme étranger à moi). En l'absence de

cette distinction, je m'expose à devenir *hétéronome*, c'est-à-dire à être agi par des désirs qui ne sont pas les miens. Or, si tant est qu'une personne se définisse par la possibilité de se demander « est-ce là le type de personne que je veux vraiment être ? », cette évolution ne me fait-elle pas courir le risque de perdre mon autonomie, c'est-à-dire ma capacité d'être une personne, puisque je n'aurai plus la possibilité de me le demander, étant piloté de l'extérieur ?

Non, dit le film. La transformation de Wiesler, en effet, est « involontaire, entraînée par la rencontre de quelque chose qu'il ne peut pas s'empêcher d'aimer ». C'est une épreuve affective plutôt que cognitive, une *confrontation vécue* avec le monde plutôt qu'une *contradiction constatée* entre la valeur et les faits. Son désir est susceptible d'être rationnellement justifié, mais il n'est pas né de considérations rationnelles.

Dans l'affaire, Wiesler a perdu beaucoup (son ami, sa carrière), mais il y a gagné son essence de *personne* au sens de Frankfurt, c'est-à-dire d'entité volitionnelle. Les caractéristiques volitionnelles « relèvent non pas de ce que la personne juge vrai ou faux, bien ou mal, mais de ce qu'elle aime, ou plus généralement de ce dont elle *se soucie*, de ce qui est *important* pour elle au point de constituer son identité, même si celle-ci ne lui est pas toujours ou pas encore accessible en première personne ». Dans cette optique de la définition de la personne, « c'est en vertu de ce dont nous nous soucions que l'on peut identifier qui nous sommes ». Wiesler 1, en ce sens, n'était pas une personne ; il faisait partie, comme l'écrit Frankfurt, de ces « individus qui sont prêts à faire *n'importe quoi* si les conséquences sont suffisamment désirables – c'est-à-dire si le prix est correct. Ce qu'ils feront n'est donc jamais seulement déterminé par leur propre nature mais est toujours fonction des circon-

stances ». Wiesler 2 n'est plus comme eux. Sa réticence à agir selon son devoir de capitaine de la Stasi était *irrésistible*, ce qui lui conférait une propriété volitionnelle.

Notons que la conception de Frankfurt est amorale : elle empêche l'analyste de porter un jugement normatif en disant que « Wiesler 2 est autonome parce que contrairement à Wiesler 1 il voit le monde correctement et agit bien ». Cependant, on peut l'appliquer à soi : en tant que spectateurs du film, « nous ne pouvons pas nous empêcher, nous non plus, d'aimer Wiesler 2 plus que Wiesler 1 ». L'explication est bien entendu trouvable à l'intérieur de soi : sachant que « nous nous soucions des autres autant que nous avons besoin qu'ils se soucient de nous », notre idéal d'autonomie est moral. Mais on peut aussi penser que le récit lui-même, qui n'a pas comme la philosophie morale cette hantise de la normativité indue, nous oriente affectivement et nous pousse à accorder de façon inégale notre sympathie aux deux facettes successives du héros – ce qui renvoie à la tâche de l'analyse filmique.

Boulevard de la mort (États-Unis, 2007) avec l'aide des études de réception

La sociologie s'occupe depuis belle lurette de la question de la réception, la psychologie également, mais le tournant de la réception qu'ont pris les *Cultural Studies* a vraiment établi l'idée selon laquelle « les biens de consommation médiatiques [interviennent dans] dans la configuration des identités individuelles [1] ». Un film que

1. H. Glevarec, É. Macé et É. Maigret, *Cultural Studies…*, *op. cit.*, p. 11. Cette idée se trouvait inscrite dès 1957 dans le texte pionnier de la discipline, *The Uses of Literacy* [*La Culture du pauvre*] de Richard Hoggart.

j'aime, auquel je me réfère, fait partie de moi ; il contribue à construire ce que je suis. Cette thèse a d'ailleurs été défendue, d'une autre façon, par nombre des philosophes cités ici (Martha Nussbaum, Stanley Cavell, Sandra Laugier et Jacques Bouveresse).

Le tournant de la réception opéré par les *Cultural Studies* suppose de « s'en remettre aux lectures et aux interprétations des consommateurs de ces biens médiatiques pour en déterminer le sens », posture « très blessante sans doute pour les intellectuels, puisqu'elle les décentre par rapport au savoir ». Il propose de s'attacher à la façon dont les spectateurs interprètent ces œuvres et *font sens* avec elles [1]. Les études de réception (*Reception Studies*) affichent donc quelques points communs avec l'anthropologie de l'expertise (Jean-Marc Leveratto) et avec l'esthétique de la réception (Hans-Robert Jauss). Quand s'y ajoute une dimension historique, elles poursuivent la tradition de la *Wirkungsgeschichte* (histoire de la réception des œuvres), ou encore de l'herméneutique philologique (les différentes lectures d'un texte au cours du temps).

Restons-en au champ du cinéma. Parmi les chercheurs anglo-saxons les plus connus en la matière, Janet Staiger observe les manières d'arriver à un résultat de lecture du film très différent selon les présupposés de départ (son étude de la réception du *Silence des agneaux* est très connue), John Fiske étudie comment le public se sert du film pour donner un sens et quelquefois transformer l'expérience du quotidien, et Henry Jenkins comment les fans retravaillent un matériau puisé dans les médias « pour en faire la base de leurs propres interactions sociales et échanges culturels ». Mentionnons aussi, aux

1. *Ibid.*, p. 11-12.

États-Unis toujours, le travail souvent cité de Jacqueline Bobo à propos des stéréotypes « à la *Oncle Tom* » présents dans le film de Spielberg *La Couleur pourpre* ; une chose est de les voir, une autre est de demander leur avis aux spectatrices noires – on risque de constater qu'elles n'en ont pas du tout la même lecture [1].

En France, différents chercheurs s'occupent de près de la réception, comme Laurence Allard, Jean-Pierre Esquenazi ou Emmanuel Ethis. Les historiens du cinéma s'y intéressent également volontiers [2].

POUR Une analyse centrée sur l'expérience du film a idéalement comme point de départ ou comme point d'arrivée une étude de réception. Depuis l'avènement d'Internet, un moyen très simple de se faire une idée de ce qu'un film *peut dire* consiste à lire ce qu'en disent les internautes. Cette précaution rend modeste, et aide l'analyste à voir les poutres qu'il a dans l'œil ou à débusquer ses propres velléités normatives. Pour aller plus loin, tout un arsenal théorique et méthodologique propose des notions comme les horizons d'attente, les communautés d'interprétation, les stratégies interprétatives, etc.

CONTRE Étudier sa réception pour mieux comprendre une œuvre n'est pas une idée partagée par tous les chercheurs (pour connaître une œuvre ou une forme d'art,

1. J. Staiger, *Perverse Spectators*, New York, New York University Press, 2000. J. Fiske, « The Cultural Economy of Fandom », *The Adoring Audience*, dir. L. Lewis, Londres, Routledge, 1993. H. Jenkins, « Reception Theory and Audience Research. The Mystery of the Vampire's Kiss », *Reinventing Film Studies*, dir. C. Gledhill et L. Williams, New York, Oxford University Press, 2000 (citation, p. 175). J. Bobo, « Reading Through the Text. The Black Women as Audience », *Black American Cinema*, dir. M. Diawara, Londres et New York, Routledge, 1993.
2. F. Montebello, *Le Cinéma en France*, Armand Colin, 2005.

disait Walter Benjamin, on ne gagne rien à se tourner vers ceux à qui elle s'adresse). L'étude d'interprétations toutes faites ne dispense pas d'analyser le film, sous peine de rester incapable d'expliquer les fondements de leur élaboration.

Le film. Stuntman Mike (« Mike le cascadeur ») sillonne les routes du Texas en assassinant des jeunes femmes à l'aide de sa Chevrolet *customisée*. Jusqu'à ce qu'il tombe sur un os, en la personne de *kick ass girls* qui lui résistent… (Différentes versions du film existent, celle qui sert à l'analyse étant la version abîmée volontairement, avec ses fausses erreurs techniques renvoyant au monde des films d'exploitation [1].)

Boulevard de la mort (Quentin Tarantino, 2007) est particulièrement intéressant à étudier dans le cadre d'une étude de réception, car il constitue l'archétype du film destiné aux spectateurs experts des années 2000, ceux qui s'installent dans leur fauteuil avec un énorme bagage préalable de connaissances. L'intertextualité qu'il manifeste, les citations dont il nous bombarde (à haute voix quelquefois) sont en outre relatives non à des œuvres du patrimoine cinématographique officiel, mais à des objets érigés au rang d'objets de culte par le *public* même. Pas n'importe quel public, d'ailleurs : celui des amoureux de la série B et des sous-genres les plus méprisés par la cinéphilie institutionnelle, comme le cinéma d'exploitation. De plus, c'est un objet *métatextuel*, un film qui ne peut

1. *Exploitation movies* : distribués aux USA dans les *drive-in* et les anciennes salles de burlesque, en marge du circuit des salles d'exclusivité, ces films à très petit budget promettaient violence et nudité à l'aide de bandes-annonces fracassantes, de manière à engranger le plus d'argent possible dans les premiers jours. Certains tenaient leurs promesses.

pas se suffire à lui-même, au sens où il met en scène sa propre situation de réception grâce à de fausses erreurs techniques et une multitude de clins d'œil. Concevoir quelque agrément à le voir ou tout simplement en tirer du sens, comme on le vérifie en lisant les messages postés sur l'IMDb [1], suppose donc d'établir des comparaisons et des rapprochements avec l'histoire du cinéma et de sa réception.

D'un côté, ce bagage est source de plaisir. Les internautes apprécient l'éclectisme des références, dans la tradition postmoderne qui consiste à mixer des styles ou des genres traditionnellement séparés par l'époque et la nationalité, mais surtout par la légitimité. Le film, en effet, « mélange des scènes de dialogues godardiennes avec des tropes en provenance du *giallo* ! » (le *giallo* est un genre alternatif italien des années 1960-1970, mélangeant horreur et érotisme). On peut aussi aimer, plus que le mélange lui-même, l'auteur du mélange (« Quentin utilise des samples dans un esprit d'esthétique hiphop »). D'un autre côté, ce bagage est source de déplaisir. Savoir que les erreurs techniques dans les films d'exploitation venaient de solides raisons économiques (petit budget, diffusion répétée de la même copie, etc.) fait ressortir la gratuité de leur reproduction dans *Boulevard de la mort*. Et surtout, les bons connaisseurs du cinéma d'exploitation ne retrouvent pas l'original dans le pastiche. « J'ai grandi dans les années 1970 ; je me souviens d'un tas de séries B, ils n'étaient pas tous bons mais aucun n'était aussi bavard. » Ils remarquent tous la même chose : « Le film est bien trop prude, alors qu'il n'y avait

1. Analyse tirée de « L'expérience du spectateur », dir. J.-M. Leveratto et L. Jullier, *Degrés*, vol. 38, n° 142, Bruxelles, été 2010, p. d2-d18. Toutes les citations qui suivent dans cette section proviennent de ce texte.

pas ces limites sexuelles dans les films d'exploitation – ce qui explique pourquoi ils passaient dans des salles spécialisées. »

Comme les informations circulent vite sur le Web, où des sites entiers, d'une invraisemblable érudition, sont consacrés à répertorier les références et les clins d'œil des films de Tarantino, les nouveaux venus eux aussi acquièrent très vite un savoir en téléchargeant les originaux (*Bird with the Crystal Plumage*, de Dario Argento ; *Faster, Pussycat ! Kill ! Kill !*, de Russ Meyer…). Ils sont alors amenés à requalifier de vol ou de copie ce qui leur semblait, faute du bagage suffisant, un *remix* ou un hommage.

Tout cet accent sur l'intertextualité et le degré d'énonciation n'empêche pas que la « situation cinématographique » continue d'exister. Les clins d'œil, c'est amusant, écrivent en substance les internautes, mais ça ne vaut pas un bon personnage bien construit. « Le scénario est trop paresseux pour nous donner la moindre raison de sympathiser avec un seul des personnages ; et pourtant j'adore les films d'exploitation. » L'intertextualité ne masque pas non plus la question éthique : « Montrer des filles à demi nues en pleine *lap-dance* avant que leurs corps finissent en pièces relève d'une sexualité retardée qui conviendrait tout juste à un ado de quatorze ans. » Ni le penchant pour le côté utilitaire du film, censé apporter des informations sur le monde, quand bien même il s'agirait d'une fantaisie intertextuelle : « Franchement, c'est l'idée qu'un mec blanc qui commence à prendre de l'âge se fait de la façon dont parlent les jeunes femmes *hip* quand elles se retrouvent entre elles. »

Le balancement entre *être dedans* et *être devant*, décrit ici aussi, revient sans cesse sous la plume des internautes qui reprochent à l'auteur de trop se montrer. « Un clin

d'œil de temps à autre, c'est charmant – Hitchcock faisait ses apparitions, mais elles ne mettaient jamais l'histoire en péril. » La conception auteuriste, valorisée par la critique institutionnelle française, n'empêche pas de vouloir *être dedans* : « Ça va, Quentin, on a compris. On sait combien tu es *cool*, et combien tu aimes les films *cool*, la musique *cool* et les gens *cool*. Alors pourquoi cherches-tu sans cesse à nous le prouver ? » Certains internautes en concluent que ce film est moins un récit fictionnel qu'un essai pour cinéphiles assidus, critiques et universitaires (« Les films de Tarantino constituent une sorte de littérature secondaire sur le sujet "cinéma" »).

L'examen des messages postés vérifie également le côté actif de la réception, comme chez cet internaute qui a suivi les conseils de ses pairs et a regardé un *screener* (c'est-à-dire une captation vidéo illégale de projection en salle) de ce film pas assez bon pour être vu au cinéma ni même loué en vidéo : « C'était une expérience vraiment marrante, on voyait parfois les ombres des spectateurs sur l'écran et on entendait leurs réactions. » Cette pratique colle d'ailleurs à l'intention métatextuelle déjà signalée de réaliser un *film vu* au lieu d'un film tout court, en y ajoutant à la manière des poupées russes une situation supplémentaire : regarder une captation en salle de ce qui par ailleurs a déjà été façonné pour apparaître comme une captation en salle.

Conclusion

L'analyse symétrique

Peut-on analyser un film en quelques pages ? Certainement pas. En produire une critique ou une interprétation ? Oui, bien sûr : quelques lignes même y suffiraient. Mais pas l'analyser. En la matière, qui trop embrasse mal étreint. Dans la limite de quelques pages, cependant, on peut analyser un petit extrait, ou, plus intéressant, se contenter d'en aborder *un aspect*.

Gare aux généralités, donc. Ce livre comprend deux chapitres consacrés aux paramètres et aux points possibles d'ancrage d'une analyse, chapitres eux-mêmes divisés de façon à décliner vingt-huit sous-sections. Disons qu'une analyse de film de la taille d'une copie d'université devrait dans l'idéal se concentrer chaque fois sur *un* des paramètres exposés dans l'une de ces vingt-huit sous-sections – ou, mieux, *deux*, de préférence provenant chacun d'un chapitre différent –, au lieu de papillonner d'un paramètre à l'autre. Sans compter qu'on peut aussi avoir besoin, pour finaliser l'entreprise, d'aller chercher un outil interprétatif dans l'une des nombreuses disciplines qui prennent le cinéma pour objet, comme on l'a vu au troisième chapitre.

Malgré tout, voici un résumé d'ensemble. Il ne prétend en aucun cas servir de grille d'analyse, laquelle ne peut produire que des résultats lamentables. Appelons-le plutôt un pense-bête, un déploiement de Post-it™, une liste de courses.

RESUME GENERAL

Sur le modèle de la conception en trois étapes développée dans ce livre, les deux premières relevant strictement de l'analyse :

– Le film comme récit d'une histoire. L'histoire me propose un certain style de péripéties, qui s'enchaînent d'une certaine façon, avec des personnages pourvus de certaines qualités. Le récit vu comme distribution du savoir narratif, pardessus ce premier positionnement, m'assigne une position cognitive et affective vis-à-vis de l'histoire. Il s'ensuit une harmonie ou des tensions qui concernent mon humeur et mon investissement. Comment la combinaison de cette histoire avec cette façon de la raconter influence-t-elle la crédibilité que j'accorde au film ? Des assertions d'ordre éthique ou idéologique (concernant la différence des genres, la source des inégalités entre les êtres ou la résolution politique des conflits qui naissent de ces inégalités, entre autres exemples mentionnés ici) peuvent-elles se glisser dans cette combinaison ?

– Le film comme une organisation horizontale et verticale de données audiovisuelles. Bien que je ne sois pas toujours obligé de m'y conformer, les données audiovisuelles m'assignent elles aussi une place et orientent mon avis cognitif et mes réactions affectives, quelquefois même indépendamment de l'histoire et de ses péripéties. Quel point de vue m'attribuent-elles ? Quel point d'écoute ? Cherchent-elles à m'inviter dans le monde de l'histoire ? Par quel moyen ? Comment mon attention est-elle captée ? Considère-t-on le personnage comme un moyen de me faire accomplir ce voyage ? Les données semblent-elles toutes assujetties à la même tâche, celle de

construire une lecture préférentielle, ou ouvrent-elles à des réceptions différentes ?

– Le film comme une œuvre à interpréter. En m'aidant d'informations factuelles puisées hors du film et d'outils méthodologiques empruntés à des disciplines aptes à étudier les récits audiovisuels, je peux émettre une hypothèse qui organisera et appuiera l'analyse qui précède. Cette hypothèse pourra concerner les auteurs (ce qu'ils entendaient réaliser), la place de leur film dans l'histoire du cinéma, la construction même de son récit (« ce que le film veut de moi »), ou sa carrière, son impact auprès de certaines communautés, et son caractère symptomatique au sein de l'imaginaire commun. Elle pourra aussi consolider ma mise au jour d'éléments d'ordre éthique ou idéologique, en détaillant à quelles conditions il est possible de les tirer du film.

Et s'il n'y avait qu'un seul conseil à donner : *symétriser* l'analyse, sur le modèle de l'anthropologie symétrique chère à Bruno Latour. Symétriser deux fois, et toujours en se prenant soi-même comme point de départ – c'est-à-dire, pour reprendre la dichotomie psychologique qui a servi tout au long de ce livre, balancer entre la perspective allocentrée et la perspective égocentrée. La première fois entre soi et les fabricants du film, la seconde entre soi et ses pairs :

– *ce que j'ai compris et ressenti/ce que j'étais censé comprendre et ressentir*, si j'en juge par les consignes de lecture que mon analyse a dégagées à l'intérieur et à l'extérieur du film. Le moindre écart attire l'attention sur des figures, des présupposés, peut-être intéressants à analyser ;

– *ce que j'ai compris et ressenti/ce qu'ont compris et ressenti les autres spectateurs*. Il est toujours prudent de s'intéresser à l'avis d'autrui, avant d'écrire « le spectateur

ceci… le spectateur cela… » ; on a plus de chances d'arriver à produire une analyse utile.

Par conséquent, s'il n'y a qu'un seul endroit où une analyse devrait parvenir, c'est le plus près possible des *raisons* qu'a eues le film de produire *tel effet*, serait-ce une souveraine indifférence. Combien de personnes, quelles communautés l'ont ressenti, c'est une autre affaire.

Bien sûr, la démarche est plus gratifiante quand l'effet en question a consisté en un éblouissement, une révélation ou, à la rigueur, une « bonne leçon ». Il y a des films qui habitent certaines personnes pendant des années, quand bien même ils ne l'ont vu qu'une fois. Tel Dante, ils voient passer sur l'écran leur Béatrice. La séance ne dure pas très longtemps, mais ses traces les poursuivent toujours. Le film les inspire, les tourmente ou les console bien après la brève « rencontre ». Ils l'enrichissent et le parent de qualités extraordinaires, qu'il ne possède sans doute pas mais qu'il permet de concevoir, ce qui revient presque au même. Bien sûr, quelquefois, leurs raisons de l'aimer nous échappent ; c'est un « parce que c'est lui, parce que c'est moi » sur lequel l'analyste se cassera sûrement les dents, on l'aura prévenu. Mais est-ce si fréquent ? Un film ne dissimule pas et les coups de foudre qu'il produit ne sont pas irrationnels.

Se prendre soi-même comme point de départ de l'analyse est prudent. Au moins le résultat sera-t-il valide pour *une* personne si le travail s'arrête là, au lieu de risquer de ne l'être pour aucune en voulant à tout prix garder une attitude textualiste quelque peu coupée de la vie quotidienne. Ou plutôt : valide pour une personne à *un moment* donné, car pas plus qu'on ne se baigne deux fois dans le même fleuve on ne voit deux fois le même film. Non seulement nous changeons, mais à chaque nouvelle vision nos attentes se modifient.

Reste le souvenir des émotions éprouvées, tout aussi précieux. Foin du subjectivisme et de l'impressionnisme, l'auto-observation est d'ailleurs, en anthropologie (mais on peut étendre la remarque aux sciences humaines en général), « la condition *sine qua non* d'une juste description, c'est-à-dire d'une identification et d'une évaluation des émotions suscitées par certaines situations » ; en être conscient « aide le chercheur non seulement à relativiser ses propres émotions, mais aussi celles d'autrui » [1]. Ainsi que l'a écrit Sandra Laugier en transposant aux films ce que Martha Nussbaum et Henry James disent des romans, « le cinéma est important parce qu'il nous conduit à faire attention à notre propre expérience [2] ». Lisons ce que raconte Simone de Beauvoir dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Alors même que « ses parents tiennent le cinéma pour un divertissement vulgaire », elle va voir un beau jour de 1923, par hasard, un film tiré du *Bercail*, la pièce d'Henry Bernstein :

> En robe de toile, bras nus, cheveux au vent, la jeune femme gambadait à travers les prairies, la main dans la main de son amoureux ; ils se lançaient au visage des poignées de foin dont je croyais respirer l'odeur, leurs yeux riaient : jamais je n'avais ressenti, contemplé, imaginé, pareils délires de gaieté [3].

De toute évidence, pour la narratrice alors âgée de quinze ans, « c'était la liberté et c'était le plaisir ». Il n'y avait pourtant que de la lumière tombant sur une toile au son d'un piano, et peut-être jouée différemment ou filmée différemment la scène n'aurait-elle pas produit cet

1. J.-M. Leveratto, *Cinéma, spaghettis…*, *op. cit.*, p. 193.
2. Introduction à *Éthique, littérature, vie humaine*, *op. cit.*, p. 4.
3. S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Gallimard, 1958, p. 55 et 144. Il s'agit probablement du *Bercail* que tourna Marcel L'Herbier en 1919 avec Marcelle Pradot.

effet sur elle. C'est ce problème qu'affronte l'analyse de films. En ce sens, *revenir* sur le film pour réfléchir aux causes de l'action qu'il a exercée sur nous (même s'il n'a donné lieu qu'à un ennui durable et non à une comparaison instructive entre nos choix et ceux des personnages du film), est comparable à l'effort que consent le narrateur de la *Recherche du temps perdu* pour revivre en les connaissant mieux certains moments de son existence passée. Ou bien, si l'on préfère Henry James à Marcel Proust, analyser un film permet de transformer en *aventure* ce qui n'était auparavant qu'une séance de cinéma semblable aux autres. C'est en cela que l'analyse sollicite en nous, comme dit James à propos des grands romans, « la faculté de voir ce qu'on n'a pas vu à partir de ce que l'on a vu [1] » – sans parler de ce qu'on n'avait pas compris en le vivant pourtant pour de bon.

« Le lecteur inattentif, écrit la philosophe américaine Cora Diamond en commentant cette notion d'*aventure de la lecture* décrite par James, rate donc doublement : il manque l'aventure des personnages (pour lui, ils comptent pour rien), et il manque sa propre aventure comme lecteur [2]. » De la même façon, le spectateur rétif à l'analyse, du moins à l'analyse telle que le présent livre la conçoit, comme attention à sa propre expérience, passe peut-être à côté d'une possibilité de vivre (à tout le moins de revivre) une aventure de plus, la sienne. C'est dommage, quand on songe que des vies entières se construisent parfois sur les fondations d'un simple film.

1. Dans *L'Art de la fiction*, cité par S. Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, *op. cit.*, p. 20.
2. S. Laugier, « Introduction », dans *Éthique, littérature, vie humaine*, *op. cit.*, p. 10.

Remerciements

Pour l'aide au chapitre III : Jacques Aumont, Maxime Cervulle, Dominique Chateau, Roger Odin, Guillaume Soulez.

Pour les réponses aux questions ponctuelles : Jean-Loup Bourget et Éric Dufour. Le calcul des durées musicales (tableau p. 254-255) a été effectué par les étudiants de L3 à l'IECA, promotions 2009-2010 et 2010-2011.

Les schémas ont été exécutés par Georges Masson.

Index filmographique

Les titres soulignés correspondent aux interprétations de films du chapitre 3. Les pages en gras mentionnent des « coups de projecteur ».

INDEX THÉMATIQUE

Les termes indexés appartiennent tantôt au jargon de certains métiers du cinéma, tantôt à celui de certaines disciplines universitaires. Dans le cadre d'un examen ou d'un cours, il est donc prudent de donner la définition des moins courants d'entre eux. Parmi ces derniers se trouvent des néologismes proposés par un auteur (son nom suit) ou propres au présent livre (un astérisque suit).

Table des crédits

1984 (Michael Anderson, 1956), DVD édité par Blackhorse Entertainment.

Adventureland (Greg Mottola, 2009), DVD édité par Buena Vista Home Entertainment.

Amoureux en vert, Les [Marc Chagall, 1917] (© Adagp, Paris 2012).

Anna 6-18 (*Anna : Ot shesti do vosemnadtsati* ; Nikita Mikhalkov, 1996), DVD édité par Pathé.

Arroseur arrosé, L' (vue Lumière, 1895), DVD *The Lumière brothers first films* édité par KinoVideo-Institut Lumière.

Assurance sur la mort (*Double Indemnity* ; Billy Wilder, 1944), DVD édité par Carlotta.

Autant en emporte le vent (*Gone with the Wind* ; Victor Fleming, 1939), DVD édité par Warner Home Video.

Autoportrait [Francis Bacon, 1971] (© Adagp, Paris 2012).

Aventures du Baron de Münchausen, Les (*The Adventures* of *Baron Munchausen* ; Terry Gilliam, 1988), DVD édité par Sony Pictures Entertainment.

Batman begins (Christopher Nolan, 2005), DVD édité par Warner Home Video.

Big Fish (Tim Burton, 2003), DVD édité par Sony Pictures Home Entertainment.

Blissfully Yours (*Sud sanaeha* ; Apichatpong Weerasethakul, 2002), DVD édité par MK2.

Boulevard de la mort (*Death Proof* ; Quentin Tarantino, 2007), DVD édité par TF1 Vidéo.

Casablanca (Michael Curtiz, 1942), DVD édité par Warner Home Video.

Charlot soldat (*Shoulder Arms* ; Charlie Chaplin, 1918), DVD *L'Intégrale* édité par MK2.
Charlot débute (*His New Job* ; Charlie Chaplin, 1915), DVD *L'Intégrale* édité par MK2.
Chevauchée fantastique, La (*Stagecoach* ; John Ford, 1939), DVD édité par Montparnasse.
Comme un torrent (*Some Came Running* ; Vincente Minnelli, 1958), DVD édité par Warner Home Video.
Dead Girl, The (Karen Moncrieff, 2006), DVD édité par TF1 Vidéo.
Deux sur une balançoire (*Two For The Seesaw* ; Robert Wise, 1962), DVD édité par MGM.
Désert rouge, Le (*Il deserto rosso* ; Michelangelo Antonioni, 1964), DVD édité par Carlotta.
Douze Salopards, Les (*The Dirty Dozen* ; Robert Aldrich, 1967), DVD édité par Warner Home Video.
El Dorado (Marcel L'Herbier, 1921), DVD édité par Gaumont.
Elephant Man (*The Elephant Man* ; David Lynch, 1980), DVD édité par Studio Canal.
Ellipse, *L'* [René Magritte, 1948] (© Adagp, Paris 2012).
Emak Bakia (Man Ray, 1928), DVD *Dada cinéma* édité par Re:voir-Centre Pompidou.
Faust, une légende allemande (*Faust, eine deutsche Volkssage* ; Friedrich W. Murnau, 1926), DVD édité par MK2.
Femme modèle, La (*Designing Woman ;* Vincente Minnelli, 1957), DVD édité par Warner Home Video.
Film (Alan Schneider, 1965), DVD édité par MK2.
Fontaine d'Aréthuse, *La*, ou *La Soif* (*Törst* ; Ingmar Bergman, 1949), DVD édité par Criterion.
Forfaiture (*The Cheat* ; Cecil B. DeMille, 1915), DVD édité par Bach Films.
Glen ou Glenda (*Glen or Glenda* ; Ed Wood, 1953), DVD édité par Image Entertainment.
Goût du thé, Le (*Cha no aji* ; Katsuhito Ishii, 2004), DVD édité par CTV International.
Hedwig and the angry inch (John Cameron Mitchell, 2001), DVD édité par TF1 Vidéo.

Heure du loup, L' (*Vargtimmen* ; Ingmar Bergman, 1967), DVD édité par Opening.
Hours, The (Stephen Daldry, 2002), DVD édité par TF1 Vidéo.
Impératrice Yang Kwei-Fei, L' (*Yōkihi* ; Kenji Mizoguchi, 1955), DVD édité par Films sans frontières.
In the cut (Jane Campion, 2003), DVD édité par Pathé.
Jane (*Becoming Jane* ; Julian Jarrold, 2007), DVD édité par La Fabrique de Films
Jeux d'été (*Sommarlek* ; Ingmar Bergman, 1951), DVD édité par Opening.
Jours et des nuits dans la forêt, Des (*Aranyer Din Ratri* ; Satyajit Ray, 1970), DVD édité par Films sans frontières.
Jurassic Park (Steven Spielberg, 1993), DVD édité par Universal Pictures.
Kiriki acrobates japonais, Les (Segundo de Chomon, 1907), DVD *Petit à petit le cinéma* édité par L'Eden Cinéma.
L'Heure du loup (*Vargtimmen* ; Ingmar Bergman, 1968), DVD édité par Opening.
Laura (Otto Preminger, 1944), DVD édité par 20th Century Fox.
Léon Morin, prêtre (Jean-Pierre Melville, 1961), DVD édité par Studio Canal.
Lola (Jacques Demy, 1961), DVD édité par Arte.
Lys brisé, Le (*Broken Blossoms* ; David W. Griffith, 1919), DVD édité par Bach Films.
Madame Bovary (Vincente Minnelli, 1949), DVD édité par Collection FNAC.
Matrix (*The Matrix* ; Andy & Larry Wachowski, 1999), DVD édité par Warner Home Video.
Mon épouse favorite (*My Favorite Wife* ; Garson Kanin, 1940), DVD édité par Montparnasse.
Napoléon (Abel Gance, 1927), DVD édité par Studio Canal.
Opérateur Steadicam : © Tiffen (www.steadicam.com/video Flyer.html).
Psychose (*Psycho* ; Alfred Hitchcock, 1960), DVD édité par Universal France.
Redacted (Brian De Palma, 2007), DVD édité par TF1 Vidéo.

Respiro (Emanuele Crialese, 2007), DVD édité par Warner Home Video.

Rivière sans retour (*River of No Return* ; Otto Preminger, 1954), DVD édité par 20th Century Fox.

Robin des Bois (*Robin Hood* ; Ridley Scott, 2010), DVD édité par Universal.

Shanghai gesture (*The Shanghai Gesture* ; Josef Von Sternberg, 1941), DVD édité par Films sans frontières.

She-devils on Wheels (Herschell Gordon Lewis, 1968), DVD édité par Image Entertainment.

Shining (*The Shining* ; Stanley Kubrick, 1979), DVD édité par Warner Home Video.

Sortie d'usine (vue Lumière, 1895), DVD *The Lumière brothers first films* édité par KinoVideo-Institut Lumière.

Splendeur des Amberson, La (*The Magnificent Ambersons* ; Orson Welles, 1942), DVD édité par Montparnasse.

Traité de bave et d'éternité (Isidore Isou, 1951), DVD édité par Re:voir.

Two Lovers (James Gray, 2008), DVD édité par Wild Side Video.

Un ange à ma table (*An Angel at my table* ; Jane Campion, 1990), DVD édité par Carlotta.

Un été 42 (*Summer of '42* ; Robert Mulligan, 1971), DVD édité par Warner Home Video.

Une place au soleil (*A place in the Sun* ; George Stevens, 1950), DVD édité par Paramount Home Video.

Voyage dans la lune, Le (Georges Méliès, 1902), DVD *Georges Méliès* édité par Fechner-Studio Canal.

TABLE DES RÉSUMÉS

TABLE

Mise en page par Meta-systems
59100 Roubaix

N° d'édition : L.01EHQN000528.N001
Dépôt légal : avril 2012